GHEORGHE ACHIŢEI
Arta şi speranţa

Editura albatros

ANTICIPARE

Fără îndoială, arta rămâne întotdeauna condiţionată de fenomenele ce au loc la nivelul vieţii sociale. Nu trebuie uitat însă că termenul condiţionare *presupune un sistem de raporturi diferite de cele „liniare” – dintre cauză şi efect. Vor fi desigur mai greu de sesizat, în cadrul unei analize superficiale a datelor deţinute, relaţiile complexe dintre cazul artistic în faţa căruia ne aflăm şi toate celelalte elemente specifice contextului uman ce îl tutelează. Dar ele se dovedesc apte în egală măsură să indice sensul şi valoarea oricărei opere.*

Încercând, prin urmare, să ne referim la unele situaţii artistice contemporane, suntem datori să nu ignorăm niciun aspect care ar putea, într-un fel sau altul, să permită completarea concluziilor noastre. Nu cumva a sosit timpul să pretindem esteticii acel plus de modestie şi prudenţă capabil să o facă mai operantă şi mai puţin stăpânită de ambiţii fixiste? Poate nu întâmplător publicul de astăzi preferă eseul studiului arid, nutrind false ambiţii ştiinţifice, mai ales atunci când este vorba

despre stările de lucruri intervenite în perimetrul artei, cel mai puţin pretabil teoriilor care „să se confirme în toate cazurile”. Modalitatea eseistică de abordare a fenomenelor de cultură se justifică în lumina conştiinţei că pe pământul nostru totul este relativ şi că, în legătură cu problemele care ne privesc pe noi înşine, fiecare are dreptul la o opinie a sa. Esteticianul nu va face, în acest caz, decât să-i ofere cititorului, prin intermediul textului prezentat, posibilitatea confruntării propriilor sale opinii cu un punct de vedere care a necesitat mai mult timp de reflecţie, o documentare mai amplă şi un efort mai pronunţat de sistematizare a faptelor, datelor sau experienţelor înregistrate. Estetica se justifică astfel, ca ştiinţă, dintr-o altă perspectivă decât disciplinele aşa-zis exacte.

Prezentul volum îşi propune, în primul rând, să ofere, tatonant, o posibilă platformă de interpretare critică, din perspectiva filosofiei marxiste şi în lumina experienţelor noastre de cultură, a unor căutări

specifice artei contemporane.

Prezentul volum îşi propune, în al doilea rând, să sublinieze, ţinând seama de datele generale pe care ni le oferă civilizaţia secolului XX, unele aspecte cu valoare de premisă pentru înţelegerea multor probleme privind locul şi rolul artei în societatea pe care o construim.

Dacă ţelul propus a fost sau nu atins, cititorul va fi în măsură să aprecieze.

O ZONĂ CULTURALĂ AGITATĂ

Nu e nevoie de situaţii statistice prea complicate pentru a deduce dimensiunile unui complex fenomen contemporan de cultură. El priveşte, deopotrivă, interesul enorm, pretutindeni prezent, pentru tot ce se întâmplă în perimetrul artei, pentru tot ce se întâmplă în legătură cu arta, pentru artă ca sistem de obiecte aparte.

Sălile de expoziţii, sălile de concerte, teatrele n-au cunoscut niciodată o afluenţă de public atât de mare.

Dimineaţa, după-amiaza, seara, în unele oraşe chiar noaptea, librăriile cunosc o stare de permanentă animaţie. Producţia tipografică a crescut enorm. Şi totul se cere. Şi totul se vinde: cartea beletristică, cartea de artă, comentariul critic, comentariul filosofic…

La noi, cel puţin, mai mult de jumătate din căminele existente în mediul urban posedă şi câte o mică bibliotecă. Se citeşte literatură clasică naţională. Se citesc clasicii literaturii universale. Se citesc poeţii tineri.

Dacă – pe lângă toate acestea – mai avem în vedere şi cohortele de turişti, circulând dintr-o emisferă în alta a planetei, hotărâţi să scotocească totul, să descopere şi să redescopere valorile unor civilizaţii apuse, să contemple, „pe viu”, valorile artistice adăpostite în muzee, în mănăstiri, în colecţii particulare, să viziteze monumentele străjuind marile pieţe publice, construcţiile arhitectonice reprezentative pentru un stil sau altul, atelierele unor artişti, fenomenul la care ne referim capătă proporţii şi mai impresionante.

Când au oamenii aceştia timp să citească, să asculte, să vadă, să umble atât?

Trăim în a doua jumătate a secolului XX şi, pe lângă instituţiile cultural-artistice consacrate, funcţionează, absorbind o bună parte din timpul liber al oamenilor, noile instituţii de comunicaţie. Radioul reţine – de dimineaţa până seara – atenţia a milioane şi milioane de oameni. Televiziunea ne mijloceşte contactul cu spectacolul ce poate fi

urmărit la domiciliu.

Picupul, magnetofonul, casetofonul ne aduc muzica din sălile publice în propria noastră locuinţă, cu posibilitatea de a asculta un concert dorit – la care nu am avut acces sau pentru care n-am avut timp – atunci când avem răgaz, între cei patru pereţi ai camerei de toate zilele.

Albumul de artă ne mijloceşte contactul cu imaginile unor opere adăpostite în cele mai diferite muzee, în cele mai diferite colecţii, sub cele mai diferite auspicii, pe diferite meridiane.

Indiferent de vârstă, indiferent de calitatea operelor, indiferent de natura contactului cu acestea, arta se prezintă astăzi cercetătorului atent în ipostaza unui sistem complex de obiecte ce captează interesul şi condiţionează situaţia spirituală a majorităţii populaţiei pământului. Ar fi greu să negi o asemenea realitate.

Nu trebuie uitat că, pentru cei mai mulţi oameni, arta se mai identifică şi cu multe alte sisteme de obiecte pe care nu le mai pot acoperi instituţiile la care ne-am referit.

Artizanatul cunoaşte o „înflorire” spectaculoasă.

Designul aduce în discuţie cazul produselor de tip industrial, posedând, pe lângă dimensiunea utilă, şi o dimensiune estetică, produse aflate într-o succesiune crescândă de serii.

Moda agită, invocând nu o dată „spiritul artei”, mediile tinere de pretutindeni.

Tabloul pe care am încercat să-i schiţăm s-ar prezenta, de bună seamă, incomplet dacă am face abstracţie şi de un alt aspect – cel privind comentariul artistic.

Radioul şi televiziunea oferă zilnic nu numai artă înregistrată sau reprodusă, dar şi comentarii pe marginea acesteia. Toate marile cotidiene, fără a mai vorbi de periodicele culturale, indiferent de orientarea lor, au rubrici de artă, în cadrul cărora sunt inserate comentarii pe marginea expoziţiilor, pe marginea spectacolelor, pe marginea concertelor, sunt oferite informaţii privind discurile nou apărute, albumele de artă, proiectele la care sunt angajaţi artiştii.

Studiile pe marginea diferitelor cazuri artistice figurează printre investiţiile în care editorii ştiu de la bun început că nu pierd.

E reclamată, tot mai des, necesitatea cursurilor de istorie şi teorie a artei în liceu şi la universitate, în cazul în care acestea lipsesc.

Dintr-o analiză sumară a programului oricărei universităţi

populare, al oricărui ateneu cultural rezultă că mesele rotunde, colocviile, conferinţele dezbătând probleme de artă ocupă un loc imposibil de neglijat.

Dacă stai însă de vorbă cu oamenii şi-i întrebi de ce urmăresc rubricile de artă din ziare, de ce se interesează de studiile critice care se publică, de ce frecventează sălile de expoziţii, de ce vor să vadă cutare monument, să viziteze cutare muzeu apar răspunsuri dintre cele mai neconcludente. Unii vor să fie la curent cu tot ce se petrece astăzi; alţii vor să acumuleze informaţii în plus; alţii vor să „înţeleagă ce a încercat să exprime artistul";

alţii vor să-i vadă pe interpretul X; alţii vor „să se distreze"; alţii vor să se „destindă"; alţii vor să fie „în rând cu lumea"; unele persoane merg la teatru ca să-şi expună toaletele în consens cu ultima linie a modei. Mulţi tineri merg la concert fiindcă n-au unde merge în altă parte.

Puţini sunt cei pentru care arta constituie, cu adevărat, o insubstituibilă şi necesară prezenţă.

Dincolo de ambiţiile enunţate, mărturisite, sugerate, rămâne parcă, întotdeauna, un anume gol, urmând a fi ocupat cu un adevăr mai greu sesizabil la o privire superficială.

Acest adevăr este legat, în primul rând, de sentimentul speranţei.

La expoziţii, de cele mai multe ori se merge în speranţa descoperirii a ceva deosebit despre sensul actualelor stări de lucruri, despre sensul mutaţiilor intervenite în câmpul vieţii sociale în general, în câmpul culturii în special. La teatru, la fel; la concert, la fel; la muzeu, la fel. Cărţile de artă şi rubricile de specialitate din ziare sunt şi ele urmărite în speranţa înţelegerii situaţiei noastre prezente.

O nepotolită nevoie de certitudini în legătură cu ce reprezentăm noi, cine suntem noi, ce se întâmplă cu noi poate fi desluşită din tot acest complex de manifestări. E mic, extrem de mic, coeficientul de hedonism ce poate fi sesizat atunci când analizezi raporturile acestor categorii umane, atât de diverse şi atât de vaste, cu fenomenele care au loc în perimetrul artei sau se situează în imediata ei vecinătate.

Arta a devenit, cumva, pentru noi toţi, o mare speranţă. Şi, mărturisit sau nu, noi ne raportăm la universul de prezenţe ce-i sunt specifice în lumina acestui sentiment. Tot ce nu-şi găseşte încă rezolvare pe alte planuri ale vieţii sociale, e reţinut ca fiind demn să

stea în atenţia scriitorului sau artistului. Tot ce apare mai complicat, mai greu de desluşit în comportamentul nostru, e considerat, la nivelul reprezentărilor comune, ca „material ideal pentru artă”. Unde rolul şi rostul celorlalte domenii ale cunoaşterii sfârşesc, se invocă rolul artei. Şi, pretutindeni, chiar la denigratori, se face simţită convingerea că prin intermediul artei s-ar putea face câte ceva ca lumea să meargă mai bine.

Noi vorbim astăzi despre angajarea artistului în numele idealurilor umane superioare, angajare pe care o reclamă situaţia sa în condiţiile societăţii socialiste multilateral dezvoltate. E dificil, totuşi, de apreciat adevărata dimensiune a angajării prin artă a artistului – chiar dacă situaţia culturală din România contemporană prezintă numeroase trăsături specifice –, făcând abstracţie de ceea ce oamenii aşteaptă de la artă, de ceea ce oamenii năzuiesc, de speranţele pe care lumea de azi şi le pune în artă.

Aşa se face că, în imaginaţia multora, a fi artist devine egal cu practicarea unei profesii miraculoase.

E foarte mare numărul tinerilor fascinaţi de profesia de artist, gata să o îmbrăţişeze indiferent de şanse, indiferent de talent sau aptitudini, indiferent de posibilităţile de care societatea dispune pentru încurajarea unei asemenea profesii. Sunt foarte mulţi părinţi mai fascinaţi decât copiii de acelaşi miraj al profesiunii de artist. Concursurile de admitere în institutele superioare de artă rămân un bun argument în această privinţă. Afluenţa mare de candidaţi indică întotdeauna un anumit coeficient de rătăcire prin sferele imaginarului, din partea fiecăruia. Omul e dispus să piardă un an, sau mai mulţi, dintr-o viaţă ce nu se ştie cât de lungă va fi, în speranţa accesului la profesiunea care-l seduce cel mai mult.

Comportă, desigur, numeroase posibilităţi de abordare şi înţelegere aşa-zisa artă a amatorilor. Cu toate acestea, nu-i greu să observi pe lângă pasiunea pentru cultură probabil, pe lângă eforturile acestor oameni pentru promovarea unor idealuri nobile, aceeaşi fascinaţie a profesiunii de artist.

Cinematograful, mai întâi, iar ulterior televiziunea, au adus în discuţie un fenomen care, în textele de specialitate, este desemnat cu un termen de provenienţă italiană: *divismul*. E vorba despre fenomenul modern al „divilor”, al oamenilor zeificaţi, corespunzători acelor semizei din antichitatea greacă şi latină, în faţa cărora se prosterna

vulgul. Marii actori de cinema, cântăreţii populari de muzică uşoară şi muzică folk – mai puţin actorii de teatru, mai puţin alte categorii de interpreţi – cunosc cazuri de popularitate capabile să genereze manifestări delirante din partea unor mase de mii şi mii de oameni.

De bună seamă, noi discutăm, adeseori, despre artă şi încercăm să înţelegem arta în condiţiile civilizaţiei de astăzi, fără să ne dăm prea bine seama de ineditul manifestărilor sale, de problemele total diferite care se pun în momentul de faţă în legătură cu arta, prin comparaţie cu ceea ce se întâmplă numai cu douăzeci sau treizeci de ani în urmă.

Ce concluzii se impun?

Sistematizând observaţiile care se pot face în legătură cu marile speranţe pe care lumea contemporană şi le pune în artă, s-ar părea că trebuie să avem în vedere mai multe grupuri mari de factori.

Mai întâi apare problema cantităţii de noutate produsă, introdusă şi întreţinută prin artă, la nivelul vieţii sociale contemporane.

Obiectul artistic se defineşte exclusiv ca prezenţă inedită în ordinea lumii, ca noutate printre lucruri, determinând astfel, prin existenţa sa, schimbarea parţială a reprezentărilor noastre despre relaţiile dintre noi şi tot ceea ce ne înconjoară. La acest nivel al contactului cu arta, cititorul, spectatorul, ascultătorul, vizitatorul sălilor de expoziţie este, de obicei, cu precădere sensibil. Speranţele sale în artă sunt condiţionate aici de cantitatea de noutate instaurată prin activitatea denumită creaţie, urmând a fi amplificată sau redusă, în funcţie de experienţa fiecăruia. Aici arta funcţionează doar în calitate de eveniment. Şi, într-un context uman unde nevoia de schimbare se face pregnant simţită, e normal ca lumea să-şi pună atâtea speranţe în artă, să-şi facă atâtea iluzii în legătură cu ce poate arta. Ne-am nărăvit cu toţii la ceea ce se cheamă schimbare, într-un asemenea grad, încât veşnic aşteptăm să se „întâmple" ceva, să se producă ceva, să „apară" ceva neobişnuit. Ineditul cotidian nemaimulţumind, chiar şi atunci când devine traductibil prin situaţii memorabile, nu puţine sunt speranţele ce se pun totuşi în artă.

O carte nouă, o expoziţie deschisă, un concert, un spectacol de teatru, un monument vizitat reprezintă „evenimentele" la care oamenii se raportează ca la nişte noutăţi sociale de un fel deosebit. Prin prisma lor, întreaga configuraţie culturală prezentă, aşa cum o reţinem în lumina experienţelor de care dispunem în mod individual, se modifică.

Speranţele mari pe care lumea contemporană şi le pune în arta şi literatura de azi mai privesc şi o altă problemă. În măsura în care adevărurile instaurate prin creaţia artistică prezentă sunt recunoscute şi acceptate, sfera de investigare a propriei noastre conştiinţe se lărgeşte, cunoştinţele despre noi înşine – pe linia a ceea ce nu avem standard în comportamentul manifestat – devin mai complexe şi mai răscolitoare. La tulburătoarele întrebări „cine suntem”, „de unde venim” şi „încotro mergem”, arta vine să adauge întotdeauna un răspuns inedit, un răspuns formulat din perspectiva raporturilor noastre afective, în momentul de faţă, cu lucrurile, cu noi înşine, cu trecutul nostru.

Se poate, într-adevăr, vorbi despre o nevoie de cunoaştere de sine, potrivit acelui îndemn socratic, reţinut de obicei numai cu valoare anecdotică, pe care omenirea o resimte mult mai acut astăzi decât în epocile precedente.

Atâtea situaţii noi s-au ivit şi se ivesc, atâtea elemente neprevăzute au apărut la orizontul devenirii istorice, atât de mult s-a modificat raportul dintre oameni şi cunoştinţele lor, dintre oameni şi faptele lor, dintre oameni şi realizările lor, încât o anumită necesitate prezentă de „a şti”, şi de a-ţi reprezenta ce este omul, în noile condiţii sociale, specifice secolului XX – chiar dacă acest lucru este greu de realizat – stăruie peste tot, e resimţită de fiecare. În întâmpinarea unei asemenea nevoi, resimţită obiectiv, arta contemporană ne propune spre reflecţie un evantai de experienţe, extrem de diverse, cu ambiţia ca niciuna să nu le repete ps celelalte. Aşadar, multe din speranţele pe care lumea de azi şi le pune în artă sunt legate de necesitatea, resimţită presant, de a ne înţelege pe noi înşine în lumina condiţiei noastre actuale.

Herbert Read, într-o carte devenită de multă vreme celebră**[1]**, *Education through Art* (1943), era de părere că speranţele pe care lumea modernă şi le leagă de destinul artei devin explicabile nu numai în lumina nevoii de a ne cunoaşte pe noi înşine, dar şi în lumina nevoii de „a fi noi înşine”. Omenirea, consideră el, a ajuns într-un moment al istoriei sale când e absolut vital să rămână ea însăşi şi să se afirme în

---

[1] Unele dintre cărţile citate în paginile ce urmează au fost utilizate în diferite traduceri, titlurile lor, însă, au fost menţionate, cel mai adesea, în original.

conformitate cu esenţa sa specifică. Read crede că, undeva, în antichitatea greacă, s-a produs o mare ruptură spirituală, resimţită abia acum, în ipostază de pericol real, pentru cultura europeană. Odată cu momentul Platon – afirmă Herbert Read – şi, probabil, acţionând pe linia unei ambiţii ciudate, pe care Platon nu făcea decât s-o imortalizeze în *Republica*, se produce, pe planul culturii europene, marea ruptură dintre raţiune şi sentiment. În *Republica*, Platon e de părere – după cum se ştie – că pentru o societate care se vrea sănătoasă, afectivitatea, sentimentele trebuie foarte sever reprimate. Un om sensibil, şi cu atât mai mult un om sentimental, este prin excelenţă un om slab, uşor coruptibil în orice moment. El nu-şi va îndeplini niciodată obligaţiile de cetăţean aşa cum trebuie, datorită faptului că se va lăsa impresionat de complexitatea diferitelor cazuri umane. Artele se dovedesc, astfel, nocive, în măsura în care pot cultiva atitudinea sentimentală a cetăţeanului, educând caractere slabe.

Ascultând parcă îndemnul şi reproşul, totodată, formulate de către Platon, conştiinţa europeană de mai târziu s-a ruşinat mereu, reproşându-şi concesiile făcute „atitudinii sentimentale” faţă de lucruri. Tipul uman afirmat cu mândrie, în toate ocaziile, a fost insul cerebralizat prin excelenţă, incoruptibil sub raport sentimental, persoana raţională atât de mult elogiată de către întreaga gândire filosofică modernă. La „omul european”, pe parcursul secolelor, ponderea componentei raţionale din structura personalităţii s-a afirmat cu precădere, în detrimentul celei afective. Datorită acestui fapt ne aflăm astăzi în situaţia de a înţelege tipul uman reprezentativ pentru cultura europeană ca fiind o personalitate a cărei componentă raţională e puternic dezvoltată – dovadă sunt marile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, pe care le-am realizat – în timp ce componenta afectivă apare simţitor atrofiată. O asemenea personalitate apare, cercetătorului atent, în stare de dezechilibru, capabilă de un comportament întotdeauna aberant. Astfel, nu o dată s-a întâmplat, la europeni, ca, în timp ce, pe plan raţional sunt înălţate nemaipomenite elogii omului, pe planul vieţii sociale concrete, milioane de oameni să fie exterminaţi, fiindcă prezenţa lor contravenea unei idei sau unei concepţii.

Ce se întâmplă cu un asemenea ins, în condiţiile în care poate să aibă la dispoziţia sa, aşa cum lasă să se întrevadă actuala revoluţie tehnico-ştiinţifică, uriaşe mijloace de destrucţie, de nimicire a

celorlalţi, de constrângere a lor la o existenţă conformă unei scheme elaborate raţional? Nimic nu probează că nu le va folosi. E necesară, din acest punct de vedere – pentru viitorul umanităţii, pentru afirmarea plenară a oricărei personalităţi – educarea individului, de la cea mai fragedă vârstă, pe linia cultivării a ceea ce se numeşte afectivitate, într-un asemenea grad, încât să recuperăm timpul care a dus la atrofierea acesteia, începând cu momentul Platon.

E multă poezie în cele spuse de către Herbert Read, dar, parcă, poate fi desluşit şi un grăunte de adevăr. N-ar fi bine să reflectăm puţin asupra lui? Poate că interesul enorm pentru artă, pe care îl înregistrăm acum pretutindeni, şi-ar găsi, astfel, o explicaţie în plus.

E atât de mare acest interes pentru artă, din partea unor oameni, indiferent de experienţele pe care le au în legătură cu arta, indiferent de competenţa lor culturală, încât fiecare încearcă să se pronunţe cu privire la rosturile şi viitorul artei în cadrul civilizaţiei noastre. Fără îndoială, arta a devenit astăzi, mai mult decât era în trecut, o problemă intimă a oamenilor, în condiţiile în care atâta lume se agită neîncetat în legătură cu ea.

PROCESUL UNOR IDEI

OBIECTE, OBIECTE, OBIECTE

Xrăim în condiţiile unei civilizaţii care îşi face un titlu de glorie din „*a produce*”. Principala obsesie a secolului XX pare a fi aceasta: să producem cât mai mult, în conformitate cu cele mai diverse trebuinţe ale individului, să-i oferim omului posibilitatea să aleagă între diferitele obiecte necesare, nu numai în funcţie de utilitatea lor, dar şi în funcţie de calităţile lor estetice. „*Producţie*” şi „*consum*” reprezintă, aşadar, termenii în limitele cărora se înscrie o bună parte din existenţa majorităţii oamenilor de astăzi. Se produce în speranţa consumului. Se consumă în speranţa dezvoltării producţiei.

Încercând să înţelegem propria noastră condiţie, e imposibil să facem abstracţie de vastul univers de obiecte care ne înconjoară zilnic. Cele mai multe îşi găsesc o întrebuinţare imediată sau o întrebuinţare în timp. Sunt însă şi obiecte de care ne place să ne înconjurăm fără să-şi găsească vreo justificare din perspectiva utilităţii lor.

Asemenea cazuri trimit la o ipostază a omului contemporan ce se cere pe îndelete studiată.

„A fi”, dincolo de obsesia unor obiecte specifice civilizaţiei de astăzi, devine greu de conceput pentru foarte multe persoane. „A fi”, în

condiţiile în care obiectele dorite au şanse să-ţi aparţină sau îţi aparţin chiar, sugerează ideea unei anumite înrobiri a omului de către obiectele de care se înconjoară.

De la veşminte şi până la unelte, de la produsele industriale cu o destinaţie exactă şi până la acele nimicuri pe care lumea le desemnează astăzi printr-un termen englezesc – *gadget* – obiectele de care ne înconjurăm zilnic, obiectele în mijlocul cărora trăim îşi spun cuvântul în legătură cu comportamentul nostru, în legătură cu atitudinile noastre, în legătură cu modul nostru de a simţi şi vedea; fiecare posedă un anumit statut şi funcţionează în conformitate cu anumite reguli ce trebuie respectate. Veşmintele se cer purtate în anumite condiţii; uneltele se cer mânuite după un sistem de norme foarte precis; maşinile implică o anumită calificare din partea celui care le utilizează; diferitele produse de consum se cer întrebuinţate în condiţiile respectării regulilor prescrise de fabricant sau circulând la nivelul ideilor comune. Însăşi locuinţa noastră se cere utilizată în anumite condiţii: niciodată nu-ţi poţi permite, chiar nevăzut de nimeni, să faci totul; zgomotele sunt reglementate prin decizii ale primăriilor, distracţiile care pot perturba liniştea publică sunt permise până la anumite ore.

Raportaţi la lumea, obiectelor care ne înconjoară, noi apărem nu numai în ipostaza unei lumi care beneficiază de pe urmă. a ceea ce se realizează la nivelul producţiei industriale şi agricole contemporane, dar şi în ipostaza unei lumi care este obligată, în acelaşi timp, să respecte un număr greu de precizat de restricţii în plus, de „condiţii” specifice consumului contemporan.

Dacă încercăm să facem calculul aproximativ al acestor „condiţii” ce ni se impun prin fiecare obiect destinat consumului, vedem că dimensiunea acestora este enormă. Obligaţiile noastre umane se cer înţelese, în această privinţă, nu numai raportându-ne unii la alţii, ci raportându-ne totodată şi la obiectele pe care le folosim ori consumăm, la obiectele de care ne vedem înconjuraţi. În măsura în care acestea reprezintă un ordin de prezenţe aparte, noi va trebui să avem în vedere şi acel vast sistem de instituţii, polarizând obligaţiile noastre faţă de diferite categorii de obiecte, instituţii ce dirijează sentimentele noastre, senzaţiile noastre, trăirile noastre.

Viaţa urbană modernă aduce în discuţie cazul centrelor de comunicaţie publică, aduce în discuţie strada, aduce în discuţie marile

magazine, prin intermediul a ceea ce numim reclamă, vitrină, panouri publicitare. Viaţa urbană modernă mai aduce în discuţie şi problema comunicaţiei, în limitele spaţiului aşa-zis privat. Televizorul, telefonul, aspiratorul, mobila, obiectele ce decorează un interior – ne impun, fiecare, anumite restricţii. Două par a fi aspectele în sensul cărora se cer urmărite raporturile noastre eu universul de obiecte, specifice civilizaţiei contemporane, ce intervin permanent pe planul existenţei fiecărui individ.

Primul se referă la acel plus de confort şi de satisfacţii datorat marilor achiziţii ale lumii de azi, al căror reflex concret poate fi întâlnit la nivelul tuturor obiectelor pe care le folosim ori consumăm.

În termeni specifici metodei psihanalitice, s-ar putea utiliza formula de „principiu al plăcerii”.

Volumul satisfacţiilor de ordin superior, al plăcerilor cu implicaţii în sferele culturii, a crescut, fără îndoială, enorm în ultima sută de ani.

Al doilea se referă la acel plus de obligaţii de ordin cultural, în nedeterminabilă varietate, pe care o civilizaţie atât de complexă, cum este cea a secolului XX, le impune oamenilor. Tot în termenii specifici metodei psihanalitice, s-ar putea utiliza formula de „principiu al realităţii”. Între „principiul plăcerii” şi „principiul reali-l.am” se cere paragonată viaţa a milioane de oameni, descifrabilă prin intermediul unei extraordinare diversităţi de manifestări, de gesturi şi atitudini greu de cuprins la o simplă privire.

Se cer avute în vedere atât manifestările intervenite în sferele vieţii private, cât şi cele intervenite în sferele vieţii publice.

S-ar părea că pot fi desluşite condiţiile propice afirmării unui nou tip de individualism. Televizorul, telefonul, întregul sistem de obiecte formând astăzi inventarul oricărui apartament, par a facilita izolarea, închiderea în sine a omului, reducerea dimensiunilor vieţii publice la acel cadru familial sau specific diferitelor prietenii re-Ktrânse, cu interese limitate, cu aspiraţii şi năzuinţe de ordin mărunt, cu plăceri mai puţin implicate în sferele culturii, din perspectiva cărora şansele de afirmare socială a individului se dovedesc destul de reduse.

Pe planul vieţii publice, s-ar părea că pot fi desluşite condiţiile propice promovării, cu precădere, a acţiunilor anonime. Pretutindeni intervine problema *maselor* de oameni care îşi spun cuvâratul, care se

raportează la un eveniment social sau altul. Pretutindeni intervine problema, nu a unei singure persoane, sau a câtorva, care se interesează de un obiect oarecare destinat consumului sau destinat a fi utilizat în calitate de unealtă, maşină etc., el a unei *mase de indivizi*. În legătură cu conceptul de masă am mai avut ocazia să discutăm.

Masa pare a presupune un uriaş ansamblu de indivizi care se raportează la anumite obiecte, situaţii sau fenomene, în lumina nevoilor, aspiraţiilor, speranţelor, intereselor comune ce le nutresc. În condiţiile masei intervin, deci, întotdeauna, interesele comune, aspiraţiile comune, nevoile comune, cu posibilităţile de realizare a opusului acestora: succesele comune, plăcerile comune, libertăţile comune.

Masa presupune un ansamblu de indivizi care nu se cunosc între ei niciodată, dar acţionează în sensul accesului la aceleaşi obiecte, la aceleaşi situaţii, la aceleaşi satisfacţii „la aceleaşi plăceri. Aspiraţia odată satisfăcută, acţiunea încetează. În aceste condiţii s-a formulat o serie de critici celebre cu privire la pericolul social pe care îl prezintă unele manifestări contemporane de masă în condiţiile societăţii capitaliste de consum, acestea solicitând mai puţin individul responsabil, individul capabil să judece şi să înţeleagă, individul dotat cu acel spirit critic ce îl defineşte ca om. Redusă la nivelul manifestărilor de ordin egoistic sau la nivelul manifestărilor publice solicitând angajarea anonimă, viaţa omului contemporan pare ameninţată, într-adevăr, de un pericol nebănuit. Temerile exprimate de către unii gânditori, în ultimul timp, în legătură cu destinul funest al societăţii capitaliste de consum, pornesc de la constatarea acestei stări de lucruri. Pentru Herbert Marcuse, dispariţia spiritului critic la categorii de populaţie tot mai vaste ne pune în situaţia de a avea în vedere apariţia unui nou tip uman: omul unidimensional. Pentru Erich Fromm, ca şi pentru Max Horckheimer şi Theodor Adorno, fără a mai vorbi de Hannah Arendt sau Erich Kahler, anonimismul specific vieţii sociale occidentale, în secolul XX, devine principala cauză şi motivaţie a actelor de violenţă, a indiferenţei deprimante faţă de ceea ce se întâmplă azi în lume, faţă de problemele pe care lumea le are de rezolvat. Numai persoana responsabilă şi angajată, ca individ cu răspunderi precise, este capabilă, după părerea acestor gânditori, să-şi aducă contribuţia, de neînlocuit, la făurirea tuturor valorilor materiale şi spirituale ale secolului. David Riesman, în Th*e Lonely Crowd* (1950),

încearcă să stabilească atributele specifice insului urmând a se afirma drept existenţă, în condiţiile „vieţii anonime colective", ea element al unei mase umane oare-cari, indicând, în primul rând, viaţa sa spirituală săracă, comportamentul liniar, indiferenţa faţă de consecinţele actelor sale, indiferenţa faţă de cei din jurul său – totul înscriindu-se pe traiectoria unui egoism cât se poate de periculos, traductibil prin formula: nu mă interesează ce se întâmplă cu ceilalţi, important este ca eu să-mi trăiesc viaţa. A-ţi trăi viaţa, indiferent cum, în ce scop şi prin ce mijloace, reprezintă poziţia la care subscriu mulţi tineri din ţările occidentale, astăzi, pe linia unor slogame filosofice la modă.

Ce rol revine artistului, în aceste condiţii? Ce rol revine artei, în aceste condiţii? Răspunsurile la întrebările formulate astfel sunt dintre – cele mai variate. Unii consideră – că arta nu poate face, practic, nimic, nu poate realiza nimic, şi că noi trăim într-o cumplită iluzie cu privire la posibilităţile artistului, implicat în nişte fenomene sociale, după cum se vede, foarte complicate. Alţii consideră, dimpotrivă, că numai prin artă şi cu ajutorul – artei se poate forja viitorul oamenilor. În *La Société de Consommation* (1970), de exemplu, Jean Baudrillard îşi propune o sinteză a ideilor exprimate în această privinţă, încercând să introducă cititorul în noua problematică a raportului dintre om şi obiecte, în condiţiile „civilizaţiei occidentale postindustri-ale". Baudrillard procedează la o serie de observaţii asupra cărora, fie şi cu titlul de paranteză, merită stăruit – ceva mai mult. „Există astăzi – notează el – peste tot în jurul nostru, o evidenţă fantastică a consumului şi a abundenţei, formată din multiplicarea obiectelor, serviciilor şi bunurilor materiale, indicând o adevărată mutaţie ce a survenit în ecologia speciei umane. La drept vorbind, oamenii care trăiesc în belşug astăzi, nu mai sunt atât de înconjuraţi, ca până acum, de oameni, cât de OBIECTE. Comerţul de toate zilele nu mai este, atât cel cu semenii tăi, cât cel statistic, după o curbă ascendentă privind primirea şi mânuirea de bunuri sau mesaje, de la organizarea casnică foarte complexă, cu zecile ei de sclavi tehnici, trecând prin «mobilierul urban» şi toate mecanismele materiale ale comunicaţiilor şi ale activităţilor profesionale, până la spectacolul permanent al celebrării obiectului prin coloanele de publicitate şi prin sutele de informaţii zilnice care ne parvin graţie noilor mijloace de comunicaţie în masă, de la furnicarul minor al gadget-urilor vag obsesive până la psihodramele

simbolice pe care le alimentează acele produse ce vin să ne bântuie până şi în vis.

Conceptele de «environnement» şi de «ambianţă» nu au, desigur, o atât de mare importanţă decât când trăim mai puţin, în fond, în apropierea altor oameni, în prezenţa lor şi în discursul lor şi mai mult sub „privirea" mută a obiectelor ascultătoare şi halucinante, care ne repetă mereu acelaşi discurs: acela al puterii noastre încremenite, al absenţei noastre unii faţă de ceilalţi. Trăim timpul obiectelor; vreau să spun că trăim după ritmul lor şi conform neîncetatei lor succesiuni. Noi suntem cei care le privim cum se naisc, se realizează şi mor, pe când în toate civilizaţiile anterioare, obiectele erau acelea care, de obicei, supravieţuiau unor generaţii întregi de oameni".

Baudrillard descifrează, în unele manifestări specifice situaţiei de astăzi, semnele evidente ale acestei mutaţii fundamentale în ecologia speciei umane. *Stivuirea* produselor destinate consumului îi apare ca primul fenomen în măsură să intrige privirea noastră. „Marile magazine, cu bogăţia lor luxuriantă de conserve, de îmbrăcăminte, de produse alimentare şi de confecţii, sunt parcă peisajul primar şi locul geometric al abundenţei. Iar străzile, cu vitrinele lor încărcate, strălucitoare (bunul cel mai puţin rar fiind lumina, fără de care marfa n-ar mai fi ce este), cu tarabele lor de cârnăţărie, sugerând o regizată sărbătoare alimentară –, toate stimulează salivaţia feerică. Există ceva mai mult în stivuire decât suma unor produse. Există evidenţa surplusului, negarea magică şi definitivă a obiectului rar şi prezumpţia, maternă şi luxoasă, a unei ţări unde umblă clinii cu covrigi în coadă. Pieţele noastre, arterele noastre de comunicaţie, supermagazinele noastre mimează, astfel, o natură regăsită, prodigios de fecundă. Ele se vor urî fel de ţară a Ganaanului, în care laptele şi mierea curg, de fapt, sub forma valurilor de neon pe *ketch*-up şi pe plastic. Dar ce-are a face? Ele întreţin speranţa violentă că există – nu suficient, ci prea mult şi prea multe – pentru toată lumea. Să luăm piramida, ce stă să se prăbuşească, de stridii, de cărnuri, de pere sau de sparanghel asortat. Cumpărând o părticică din stivă, ai impresia că a fost cumpărată partea pentru întreg. Iar acest discurs metonimic repetitiv al materiei consumabile, al mărfii, redevine, printr-o mare metaforă colectivă, datorită însuşi excesului ei, imaginea darului, a prodigalităţii inepuizabile şi spectaculare, care este aceea a sărbătoarei".

Dacă stivuirea sugerează brutal, *cantitativ* şi *numeric*,

fenomenul abundenţei, *panoplia* sau *colecţia* afişează acelaşi fenomen, într-un mod mult mai rafinat. Ţi se oferă o gamă de articole diferenţiate, care, după cum spune Baudrillard, „se cheamă, îşi răspund, se declină unele pe altele”. Să-l ascultăm: „Puţine obiecte sunt oferite astăzi *singure*, fără un context de obiecte care să vorbească despre ele. Iar relaţia de la consumator la obiect s-a schimbat; el nu se mai referă la cutare obiect în lumina utilităţii intrinsece a acestuia, ci se referă la un ansamblu de obiecte, în semnificaţia lor de „împreună”. Maşina de spălat, frigiderul, maşina de cusut au un alt sens laolaltă, decât fiecare luată drept ustensilă.

Vitrina, anunţul publicitar, firma producătoare şi marca joacă aici un rol esenţial, impunând o viziune coerentă, colectivă a obiectelor, într-un tot aproape de nedisociat, ca un lanţ; acum nu mai este vorba despre o înşiruire simplă de obiecte, ei de o înlănţuire de *semnificanţi*, în măsura în care obiectele se semnifică unul pe altul ca superobiect mai complex, antrenând consumatorul într-o serie de motivaţii extrem de subtile”.

Rezultă, arată Baudrillard, că obiectele ni se oferă astăzi într-o varietate de modalităţi, urmărind fiecare să orienteze impulsul de cumpărare, urmărind, fiecare, să captiveze şi să conducă, după o proprie logică, cumpărătorul, până la epuizarea potenţialului său economic. „Îmbrăcămintea, aparatele, produsele de toaletă constituie astfel *filiere* de obiecte suscitând în consumator o anumită pasiune a alegerii. El va alerga, în mod logic, de la un obiect la altul. Se va lăsa prins într-un calcul de obiecte, ceea ce este cu totul diferit de vertijul de cumpărare şi de însuşire generat de însăşi abundenţa mărfurilor”.

Intrând în dezbaterea, acestor probleme, ce vizează, desigur, mai mult sferele economiei, va trebui să reţinem că obsesia producţiei şi obsesia consumului ajung să domine întreaga viaţă a unor vaste colectivităţi. „În fenomenologia consumului, această climatizare a vieţii, a bunurilor, a obiectelor, a serviciilor, a comportărilor şi a relaţiilor sociale reprezintă stadiul desăvârşit, consumat într-o evoluţie ce merge de la abundenţa pură, prin reţelele articulate ale obiectelor, până, la acele „ambianţe” complexe care sunt *drug stor e-uri*] *e*”.

Înscrise într-un asemenea context de date, căutările, experienţele şi zbaterile spectaculoase ale artei confeemporane vor căpăta un plus de sensuri, capabile să permită multe concluzii dintre

cele mai interesante.

„Astăzi întâlnești, în lumea occidentală – arată Roy McMullen, în *Art, Affluence and Alienation* (1968) – milioane de oameni simpli ale căror concepţii cu privire la necesitatea unei arte care să nu ţină seama de nevoile societăţii ar fi fost calificate, acum un secol şi mai bine, drept aristocratice sau boeme. Milioane de oameni au posibilitatea de a se (distra, sunt mulţumiţi de situaţia pe care o ocupă în societate şi au convingerea că duc o viaţă bună, având la dispoziţie muzee, mici colecţii particulare, bucurându-se de concerte, piese de teatru, excursii organizate pentru cunoaşterea arhitecturii la faţa locului, romane, reproduceri şi înregistrări de piese muzicale clasice. O indicaţie asupra celor petrecute poate fi reţinută şi din faptul că tot mai multă lume se comportă *estetic*, în spiritul comentariului critic citit în cotidiene sau săptămânale, ceea ce nu era posibil înainte… Una din situaţiile paradoxale ale abundenţei contemporane se referă la faptul că arta a devenit astăzi mai puţin publică. Difuzarea, prin tehnica modernă, nu este desigur unica explicaţie a acestei schimbări, dar nu poate fi nici ignorată. O operă de artă, se poate spune, merită calificativul de publică dacă ea este efectiv „expusă", aşa cum se întâmplă cu piesele de teatru, în faţa unui auditoriu, sau dacă ea poate fi contemplată într-un loc public. Drama, baletul înfloresc şi astăzi în formele lor publice consacrate, însă ambele sunt foarte mult vizionate, de milioane de oameni, şi la televizor, în intimitatea căminului… Mulţi oameni preferă acum, chiar dacă nu le place s-o spună, să asculte acasă radioul şi înregistrările de concerte şi de operă decât să se ducă în sălile de spectacol. Simfoniile sunt audiate ca şi cum ar fi cvartete pentru corzi, executate privat. Microfonul a transformat vechiul cântec de music-hall într-o baladă intimă, rostită numai pentru tine. Discursul, deşi vestigii ale vechilor forme supravieţuiesc în critica literară şi în senatul Statelor Unite, este practic ieşit din uz şi a fost înlocuit cu dezbaterea, tot sub influenţa electronicii. Pictura murală şi sculptura monumentală sunt gustate astăzi, deseori, în reproduceri care le dau. farmecul miniaturilor sau al unor piese de jad. Când privitorul ajunge eventual să vadă şi originalele, la dimensiunile lor naturale şi în contextul lor real, le poate găsi ciudat de pompoase, deoarece s-a ajuns să se creadă că arta privată este singura de tip firesc şi singura sinceră".

Marile mutaţii care se produc, în secolul XX, în perimetrul

tuturor artelor, îşi găsesc astfel o explicaţie mult mai complexă decât eram obişnuiţi să gândim până acum, pe linia raporturilor directe dintre „cauză” şi „efect”.

Apare, în secolul XX, pe lângă cultul fantastic al obiectelor funcţionale, destinate utilizării sau consumului, şi un cult, puţin ciudat, al obiectelor inutile. „Obiectul”, la nivelul înţelegerii comune, se defineşte ca „lucru” posedând o anumită finalitate, justificându-şi prezenţa în ordinea existentului prin aceea că poate interesa, la un moment dat, pe cineva. Obiect devine sinonim, în aceste condiţii, cu un fel de „lucru” nedefinit sau neidentificat, cu un fel de „lucru” despre care nu se poate spune precis ce este şi la ce serveşte exact, dar e limpede că trebuie să servească la ceva.

Cu 01 atare accepţiune, termenul a pătruns în vocabularul artistic din ultimele decenii, pentru a indica rezultatul unor experienţe a căror valoare nu poate fi încă stabilită cu precizie.

Foarte mulţi pictori îşi intitulează compoziţiile „obiect”. Sculptorii nu. se lasă nici ei mai prejos, iar formulele „obiect spaţial”, „obiect mobil”, „obiect stabil”, „grup de obiecte” revin frecvent în cataloagele tuturor expoziţiilor de avangardă, care se succed după 1900. Ceea ce nu se reţine din încărcătura semantică iniţială a termenului de „obiect”, vehiculat la nivelul vorbirii comune, este ideea de finalitate. La nivelul vorbirii comune, aşa după cum am văzut, „obiect” se traduce prin „lucru util”, fără a se preciza totuşi natura utilităţii sale.

Ne aflăm în situaţia de a înţelege arta, pe linia unora dintre manifestările sale specifice secolului XX, ca univers de obiecte „*inutile*”.

„Revoluţia” operată, astfel, nu e chiar atât de mare cum s-ar putea crede. Romantismul, cel puţin prin unele din variantele sale, înţelegea arta ca „plăcere dezinteresată”. Formula „artei pentru artă”, extrasă din esenţele romantice iniţiale, trimitea, până la urmă, tot la un asemenea univers de „obiecte inutile”, fără ca să existe, totuşi, reprezentarea lui clară.

Cu toate acestea, problema artei, privită în ipostază de univers de „obiecte inutile”, antrenează cu sine o serie de fenomene noi.

Mai întâi, intervine faptul că, începând din jurul anului 1910, după manifestul futurist, publicul care altă dată constituia principalul punct de referinţă pentru artist, devine acum un element cu totul neglijabil din perspectiva a ceea ce se încearcă şi se speră. Altă dată, se

spera în „succesul la public”, menit a consacra şi răsplăti efortul artistic, menit a consacra şi răsplăti geniul sau talentul. Acum, speranţele în răsplata publicului încep să pălească. Publicul nu poate înţelege ceea ce artistul speră şi încearcă să realizeze. Publicul, mărturisesc aproape toţi artiştii de avangardă, e format din oameni prin excelenţă cu prejudecăţi. Publicul, oricât de educat şi binevoitor, nu poate să nu. plătească un anumit tribut spiritului conservator.

Se descoperă adevărul, reluat ulterior într-o multitudine de formule, că instituţiile culturale consacrate de ani nu pot forma decât oameni la şcoala artei de ieri, deoarece arta de azi abia se experimentează. Mâine, artistul şi scriitorul, sporind să înfrângă limitele a ceea ce este deja cunoscut şi instituit, va avea de înfruntat o lume formată astăzi la şcoala culturii de ieri.

Ce cantitate de prejudecăţi poartă cu sine o atare lume? Ce coeficient de conservatorism îi este propriu? A ne pune speranţele în judecata dreaptă pe care urmează să o săvârşească publicul e în zadar.

Se petrece, în aceste condiţii, o altă ciudată conversiune. Romanticii proclamaseră ideea „dreptăţii istorice” – ceea ce nu putem rezolva şi hotărî noi, urmează să rezolve istoria, care întotdeauna operează imparţial, încrederea în „judecata imparţială a. istoriei” a fost atât de mare în secolul al XIX-lea, încât aproape toate minţile lucide s-au văzut timorate de faptul că, într-o apreciere sau alta, ar putea să greşească, iar viitorul să nu le dea dreptate atunci când au de formulat judecăţi cu privire la cutare eveniment, la cutare fenomen, la cutare operă de artă.

În secolul XX, publicul devine contestat tocmai în numele „istoriei” şi al „dreptăţii istoriei”; publicul poate să greşească, dar istoria niciodată. Artistul se consideră, în această privinţă, un fel de „mandatar” al istoriei. El creează întotdeauna nutrind convingerea că „istoria îi va da dreptate”. Ce argumente pledează în sensul unei asemenea convingeri? în afara dorinţei de a face un „lucru deosebit”, de a realiza un „obiect care să nu semene cu nimic”, în afara pasiunii pentru nou şi noutate, e greu de găsit altceva.

Secolul XX impune tipul artistului care speră, dincolo de orice temei, dincolo de orice argument şi orice raţiune.

K un fel de „speranţă disperată”, sub semnul căreia se întreprind gesturi foarte îndrăzneţe, se procedează la experienţe fantastice, se riscă aventura în zonele inconştientului, se apelează la neaşteptate

formule. În aceste condiţii, totul devine sau poate deveni artă, în speranţa că viitorul va consfinţi ceea ce noi proclamăm că e artă acum.

Începe una, din cele mai dramatice perioade din istoria culturii. Nimeni nu, are argumente, dar fiecare artist acţionează având ferma convingere că lucrează „în numele viitorului" şi că „istoria îi va da dreptate". Apare, astfel, problema tipului de artist rupt de oameni, prin convingerea că aceştia nu-l poate înţelege, în virtutea faptului că noutatea întotdeauna incomodează, căutând mereu, fără să ştie ce, în speranţa că va găsi, totuşi, ceva nedefinit şi nedesluşit care să fie recunoscut ca „marea artă", aşa după cum spunea Blaga: „Caut, nu ştiu ce caut. Caut, / Caut o oră mare rămasă în mine fără făptură / Ca pe un ulcior mort o urmă de gură. / Caut, nu ştiu ce caut. Sub stele de ieri, / Sub trecutele, caut / Lumina stinsă pe care-o tot laud".

Arta înţeleasă ca univers de „obiecte inutile" ne obligă să luăm în discuţie şi o altă situaţie, la fel de complicată. Publicul e refuzat sau ignorat, pentru incapacitatea sa de a înţelege ceea ce face artistul, istoria singură urmând să hotărască. Dar artistul se defineşte, totuşi, ca „făuritor de obiecte". Ce se întâmplă eu aceste obiecte? Ce statut urmează să aibă ele, în condiţiile lumii de astăzi?

Divorţul dintre arta, modernă şi public, ajuns într-o situaţie limită, când artistul, căutând să sfideze publicul, prin ceea ce face se autoanulează din punct de vedere social, aduce în discuţie, din nou, problema artei înţeleasă ca univers de „obiecte inutile". Artistul realizează „obiecte inutile" care pot să nu intereseze acum, şi nici măcar mai târziu, dar prin care istoria va putea să-i dea dreptate, să-i recunoască meritele, să-i glorifice.

Sunt câteva, instituţii specifice, ale căror raporturi cu arta şi artistul se definesc, în secolul XX, în lumina acestei situaţii.

Prima e *galeria de artă* sau *sala de expoziţie*. Din moment ce arta ignoră sau sfidează publicul, ce rost mai are sala de expoziţie? Şi totuşi, aşa cum remarcam, deja în secolul XX, numărul sălilor de expoziţie creşte extraordinar, iar prestigiul lor cultural nici nu poate fi comparat eu acela din secolele trecute. Sala de expoziţie reprezintă un for prin intermediul căruia arta, ce detestă publicul, şi publicul, ce detestă arta modernă, îşi oferă, totuşi, un fel de compromiţătoare întâlnire. E paradoxal cum cei mai aprigi adversari ai „artei pentru public", ai artei cu „succes la public", avangardiştii declaraţi, creatori de „obiecte fără nicio finalitate", s-au interesat de audienţa pe care creaţia lor o avea la

public, chiar la marele public.

În toate sălile de expoziţie pot fi întâlniţi, deopotrivă, atât pasionaţi ai artei moderne, cât şi denigratori recunoscuţi ai acesteia, sau oameni care nu înţeleg nimic din „ceea ce se face astăzi”. Cu toate acestea „ei ţin „să fie la curent” cu ce se întâmplă, îi interesează ce se întâmplă.

O altă instituţie specifică, ale cărei raporturi cu arta şi artistul se cer înţelese în secolul XX într-o lumină nouă, este *muzeul*. Toate mişcările artistice de avangardă de la începutul secolului au contestat muzeul, în calitate de instituţie vehiculând şi întreţinând un climat de prejudecăţi, vehiculând şi întreţinând, pe căi diverse, spiritul estetic conservator. Marinetti propunea să se dea foc tuturor muzeelor şi bibliotecilor. După el, atitudinea a stăruit, chiar dacă nu a mai fost exprimată atât de vehement. Nu se poate spune că şi muzeele nu au „privit”, de asemenea, cu circumspecţie căutările artistice moderne; o1 undă de dispreţ poate fi desluşită, pretutindeni, pentru tot ce s-a întreprins de la impresionişti încoace. Faptul că Luvrul, bunăoară, se opreşte la momentul impresiomiştilor, iar acestora le este rezervată o clădire alăturată, constituie un argument indiscutabil în sensul unei atari convingeri, dar nu ne va fi prea greu să desluşim, la toţi corifeii secolului XX, ea şi la toţi epigonii lor, o anumită nostalgie a muzeului.

Se creează în speranţa că istoria va da dreptate artistului. Dar pentru a se da dreptate unui artist, cândva, mai târziu, e necesar ca opera lui să fie conservată cu grijă. O asemenea operaţiune nu o poate realiza decât muzeul. Muzeul, însă, conservând opera cuiva, o şi expune public totodată, întreţine şi facilitează, şi el, contactul dintre artă şi public. Iată, deci, că, deşi divorţul dintre artă şi public, în secolul XX, se anunţă şi se înregistrează atât de zgomotos, practic el se dovedeşte imposibil. Artistul „modern” se defineşte în raporturile sale cu publicul, la fel cum se definea poetul antic în raporturile sale eu femeia iubită: „Nee tecum possum vi vere, nec sinete”.

Următoarea instituţie specifică, ale cărei raporturi cu arta şi artistul se cer înţelese într-o lumină nouă în secolul XX, este *piaţa*.

Piaţa artistică manevra, altă dată, prin definiţie, opere cu anumită finalitate culturală, operele interesând fie publicul, fie colecţionarii, fie muzeele. În condiţiile mişcărilor artistice de avangardă, detestând deopotrivă publicul şi muzeele, firesc ar fi fost ca numai colecţionarii, rarii pasionaţi de experienţele ce se întreprind, să

fie cei interesaţi de lumea „obiectelor inutile" care se creează sub o atare etichetă. Realitatea s-a dovedit cu totul alta. Amatorii de „obiecte inutile" au proliferat enorm şi numărul colecţionarilor a sporit într-un mod neprevăzut.

De peste 70 de ani există o piaţă tare comercializează talentele de avangardă, cu producţiunile lor inerente, având legătură, atât cu specialiştii, cât şi cu amatorii, tot mai mulţi la număr, de artă modernă.

Vom înregistra, în Europa şi mai ales în America, importante colecţii de „obiecte inutile". Caracteristica acestor colecţii este ea ele să constituie, în condiţiile în care nu există aproape nicio garanţie că obiectul achiziţionat reprezintă, într-adevăr, ceva, că are şanse ca istoria să-i consacre în Pantheonul gloriei pe cel care I-a făurit.

Comerţul care se face mizează foarte mult pe hazard. Nu ştii dacă ceea ce ai cumpărat prezintă sau va prezenta vreo valoare – afară de cazurile numelor deja consacrate – dar investeşti, totuşi, bani într-un asemenea „obiect inutil", sperând ca artistul şi istoria să-ţi confirme intuiţia.

Cum, spre deosebire de artişti, comercianţii sunt oameni practici, aceştia nu au putut lăsa totul pe seama istoriei. Piaţa artistică modernă devine, din acest punct de vedere, un echivalent al bursei, cu posibilităţi de a determina scăderea sau urcarea cursului operelor de artă.

Aici înregistrăm unul din punctele în care arta modernă se înstrăinează cel mai mult de propria sa esenţă. Devenită „obiect", fie el chiar şi „inutil", opera de artă e asimilată oricărei mărfi şi introduisă în circuitul comercial, după principiile consumului specific societăţii de masă.

Sfidând şi detestând publicul, arta modernă se trezeşte, pe parcursul aventurii pe care o întreprinde în secolul XX, încăpută pe mâinile comercianţilor. Cu sau fără voia artistului – ce-i mai grav, câteodată cu un fel de consimţământ tacit al acestuia, în timp ce detestă zgomotos publicitatea – „obiectul inutil" ajunge o marfă foarte rentabilă. Spre piaţa artistică modernă sunt canalizate interese diverse şi fonduri băneşti importante. Din univers de „obiecte inutile", arta modernă se trezeşte astăzi în situaţia de a se defini ca univers de obiecte cu o certă valoare comercială. Dispar, însă, în aceste condiţii, preocupările de ordin uman programate ale artei, dispare interesul artistului pentru problematica de ordin social major. Totul devine o

problemă de originalitate în sine, de noutate fără noimă.

Astfel, asistăm la procesul de înstrăinare a unei arte care s-a afirmat condamnând înstrăinarea şi urmărind realizarea propriei sale esenţe.

Câte farse ne poate juca istoria!

Ceea ce apare specific momentului artistic actual este depăşirea, însă, a interesului pentru arta modernă, înregistrat exclusiv în condiţiile pieţei. Se constată, la mase destul de importante de oameni, un ciudat interes pentru „obiectul inutil”, care pe parcursul tratamentului la care a fost supus, în condiţiile pieţei şi cu ajutorul criticii de specialitate din rubricile diferitelor publicaţii, ajunge să posede un miraculos prestigiu. Multe persoane care nu înţeleg arta modernă, care nu gustă arta modernă, dar care se preocupă totuşi de ea, şi şi-o însuşesc – un fel de amatorism aberant, am putea spune – pot fi observate, astăzi, pretutindeni. Interiorul contemporan devine decorat, din acest punct de vedere, cu obiecte pe care posesorul lor, în taină, le consideră străine, le detestă poate, dar ţine să le afişeze[1], pentru a fi, conform expresiei atât de cunoscute, „în rând cu lumea”.

Mulţi se înconjoară, în mod suspect, cu obiecte care „nu spun nimic”, a căror stranietate o resimt permanent, dar pe care nu au curajul să le repudieze deschis. Totul se face pe tăcute şi cu zâmbetul pe buze.

Cine va câştiga din această înfruntare surdă a artei de avangardă cu un public nărăvit consumului? Unde se va ajunge mâine? Raportându-ne fals la ceea ce arta modernă încearcă să realizeze, la ceea ce arta modernă reprezintă în momentul de faţă, practic, noi ne complicăm foarte mult propria noastră situaţie spirituală, şi aşa destul de complicată. Nu mai ştim la ce valori să ne raportăm, sistemul nostru de referinţe se dezechilibrează şi ne vedem, pe nesimţite, atraşi într-o cursă a speranţei fără speranţă.

Un ecou al freneziei moderne a consumului al reprezintă, fără îndoială, şi concesiile făcute condiţiei de perisabilitate a operei de artă, în cadrul unor experienţe estetice recente.

Cei vechi ar fi înscris, fără nicio urmă de regret, ambiţia realizării – unei opere de artă perisabile pe linia conduitei aberante, proprie doar oamenilor slabi, proprie unei omeniri bolnave. Poate că şi noi, pe tăcute, neîndrăznind niciodată să ne mărturisim deschis convingerile în această privinţă, gândim la fel. Să ne referim la câteva

situaţii concrete. O expoziţie deschisă acum câţiva ani de către unul din reprezentanţii celebri ai noii avangarde, italianul Eduardo Paulozzi, a fost concepută „pe bază de ouă”. Artistul a organizat o întâlnire cu cei interesaţi de creaţia sa, unde au fost expuse ouă, purtându-i fiecare amprenta digitală şi semnătura. Odată expoziţia organizată, cei prezenţi la vernisaj au fost invitaţi să consume, încercând, astfel „adevărata plăcere a unei creaţii rămase celebră în analele artea de avangardă din secolul XX. Exponatele au fost consumate în 70 de minute, după care „criticii” au ţinut să-şi mărturisească, eu lux de amănunte, fericirea de a fi participat la un eveniment artistic extraordinar. Presa, comentatorii de specialitate, istoricii de artă au reţinut această dată, în mod deosebit, ca semnificativă pentru situaţia actuală.

Un alt caz: artistul american de avangardă Claes Oldenburg a pus să se sape, în prezenţa a numeroşi admiratori, o groapă de 1X1 După ce groapa a fost săpată, a dispus, cu acelaşi calm imperturbabil, să fie astupată, reconstituindu-se terenul aşa cum a fost. Participanţii au ţinut, şi de această dată, să-şi manifeste extraordinara fericire de a fi participat la un eveniment artistic cu totul inedit: realizarea unei sculpturi *underground*, căci Claes Oldenburg a realizat, atunci, un *cub negativ*, pentru prima dată în istorie.

Cei obişnuiţi cu mileniile recunoscute de artă a trecutului cu greu îşi pot reţine zâmbetul: aceasta nu mai poate fi artă, orice s-ar spune!

Numai sfidând argumentele s-ar putea opune unei asemenea logici a bunului simţ convingerea că există şi o „artă perisabilă”, o „artă de moment”, o „artă care se consumă”, aşa cum se consumă toate celelalte obiecte ce ies din sfera artei.

De la Homer încoace, sau, poate, mai dinainte de el, arta europeană a nutrit fantastica ambiţie de a rămâne „eternă”. Oricât de „nostimi” ne-ar apărea toţi cei care, aspirând să devină „eterni” – nemuritori, ca să ne exprimăm în terminologia romantică – nu au reuşit acest lucru, rămânând doar nume obscure într-o istorie menită să reţină doar destinele nepieritoare, figurile celebre, nu vom putea să ne împăcăm, niciodată, cu altă convingere decât aceea că arta e destinată să înfrunte timpul, tocmai prin înscrierea ei în timp, în problematica umană la zi a societăţilor.

Cultura fiecăruia dintre noi, atât cât o posedăm, în funcţie de

accesul pe care l-am avut la diferite valori, constituie un sistem de referinţe din care nu se poate ieşi decât cu greutate. Iată, însă, că noi, cei care nutrim convingerea, fără echivoc, că arta refuzând ideea de eternitate, „arta perisabilă” se neagă pe sine şi se exclude de la ordinul obiectelor cu statut estetic, ne împăcăm, totuşi, cu o asemenea artă, în anumite situaţii, fără să ne dăm seama.

În ultimele decenii, ideea care frământa de multă vreme pe precursorii designului, a unei „arte ieftine”, a început să-i intereseze nu pe puţini artişti.

Arta, în ipostazele sale clasice, ea univers de prezenţe originale, se definea, prin forţa împrejurărilor, drept raritate. Nu oricine, nu oricând şi nu oricum, putea avea acces la artă. Trebuia să te deplasezi la muzeu pentru „a privi pictură”, trebuia să te deplasezi la un monument artistic sau altul, pentru, a-l contempla, trebuia să te deplasezi la teatru, pentru a urmări tui spectacol, trebuia să te deplasezi la concert, pentru a asculta muzică.

A face arta ieftină şi material accesibilă a fost una dintre direcţiile pe linia căreia au acţionat toţi precursorii ideii de design.

Iniţial s-a căutat o aplicare a diferitelor subiecte artistice consacrate pe produse industriale diverse – obiecte din metal, obiecte din textile etc. Ulterior, s-a renunţat la această ambiţie, întrucât arta, ajungând, într-adevăr, ieftină, dar de proastă calitate, s-a constatat că producţia a început să devină mai scumpă.

Pornind de aici, s-a fundamentat, în ultimele decenii, conceptul de *Design*.

Ce se întâmplă însă astăzi?

Odată cu apariţia noilor materiale, ideea unei „arte ieftine” a renăscut, atât în mintea arhitecţilor, cât şi în mintea unor artişti, mai ales decoratori. La ora actuală, în lume se înregistrează tot mai multe cazuri şi tot mai multe soluţii de amenajare estetică a unor cartiere sau oraşe întregi, de amenajare estetică a străzilor, cu materiale ieftine: mase plastice, metale uşoare, plăci aglomerate, sticlă. Soluţiile propuse asigură, de cele mai multe ori, o ambianţă estetică plăcută şi, fără îndoială, modernă. Se naşte, totuşi, întrebarea dacă o asemenea artă, menită a satisface nevoia de inedit estetic a populaţiei unui oraş sau a unui cartier, a celor care frecventează o stradă sau o instituţie, pentru o perioadă determinată, până când se vor plictisi, fiindcă atunci va trebui intervenit cu altceva, cu o nouă soluţie, este, într-adevăr, artă?

Evident, ambiţia ambientaliştilor nu este de a crea „cadre estetice” durabile – opere năzuind să înfrunte timpul – ci, dimpotrivă, găsirea unor soluţii pentru „acum” şi „aici”, „mâine” sau „astăzi”, în altă parte, va trebui totul luat de la început.

În lume, acum par a se distinge două mari orientări. Una priveşte amenajarea estetică a spaţiilor publice urbane, îndeosebi cu materiale ieftine şi perisabile, prin soluţii convenabile, dar fragile. O atare orientare se înscrie pe linia a ceea ce numim, cu un termen consacrat de acum: *Design ambiental*.

Există şi o orientare, privind amenajarea estetică a spaţiului nostru de locuit, care se referă la efortul unor artişti de a crea obiecte care, îndeplinind o funcţie decorativă bine precizată, să fie capabile, totuşi, să înfrunte timpul, rămânând mărturii şi puncte de referinţă, în timp şi prin timp, despre sensibilitatea noastră de astăzi. O atare tendinţă se înscrie pe linia a ceea ce numim *artă monumentală*. Ca niciodată, în secolul XX înfloresc: mozaicul, fresca mai puţin, tehnicile volumelor realizate în beton armat; cunoaşte o extraordinară dezvoltare sculptura, atât în tehnicile tradiţionale, cât şi în noile tehnici; sunt puse în valoare valenţele estetice ale unei arte străvechi, cum este ceramica.

Dacă am proceda la un sumar tur de orizont al situaţiei noastre de astăzi, în lumina raporturilor pe care le avem cu diferite tipuri de obiecte, specifice civilizaţiei moderne, nu ne-ar fi greu să distingem aceasta permanentă zbatere între *durabil* şi *efemer*, între unicat şi producţia de masă, între original şi surogat, toate antrenând un evantai de satisfacţii, dar şi de obligaţii de-a dreptul impresionante, toate în măsură să-şi spună cuvântul în legătură cu speranţele pe care le nutrim, cu idealurile pe care ni le făurim, cu orizonturile ce ni se deschid. „Ce putem şti?”, „Ce trebuie să facem?”, „Ce suntem în drept să sperăm?”, „Ce este omul?” – sunt întrebări care, de la Kant încoace, revin cu asiduitate şi ne obligă, în fiecare moment al istoriei, să propunem mereu un alt şi alt răspuns.

CE ÎNSEAMNĂ A FI NORMAL?

JV (uite cazuri artistice din ultima sută de ani aduc în discuţie raportul dintre normal şi patologic. E normal cineva care a putut să scrie *Les chants de Maldoror*? E normal vreunul dintre personajele dramaturgiei lui Eugen Ionescu? Sunt normali miile de tineri delirând într-o sală unde se produce o formaţie de muzică folk? Puţini sunt cei

care nu-l suspectează pe Salvador Dalí de dereglaj psihic. S-au creat atâtea mituri în legătură cu degenerescenţa unora dintre manifestările artistice moderne, încât e de prisos să mai stăruim asupra lor. De la Baudelaire încoace, mereu se insistă pe asemenea teme. A puncta măcar unele dintre poziţiile exprimate în acest sens, de-a lungul anilor, ar îngreuna demonstraţia noastră.

Interesantă apare, mai ales, temerea că undeva o artă anormală nu face decât să reflecte o omenire aflată în dificultate, o omenire nesănătoasă, o lume degenerată sau în curs de degenerare.

„Ceea ce se afirmă cu uşurinţă – şi anume că arta modernă, din cel de-al doilea şi al treilea sfert al secolului nostru, se apropie din ce în ce mai mult de arta psihopaţilor – nu e nici adevăr, nici minciună. Nu e adevăr, pentru că aceia care o creează nu sunt nebuni; nu e minciună, pentru că în structura şi cauzalitatea ei seamănă îndeaproape cu arta psihopaţilor”. Aşa îşi începe un estetician grec, N.N. Dracoulides, eseul intitulat *Arta de avangardă şi arta psihopaţilor*, publicat într-unul din ultimele numere ale „Analelor elene de estetică” (1971). Trebuie arătat că autorul la care ne-am referit se manifestă prudent în legătură cu apropierile pe care le stabileşte între arta de avangardă şi arta psihopaţilor. Alţi autori sunt ceva mai tranşanţi. La cel de-al VI-lea Congres de Estetică ce a avut loc la Uppsala, în 1968, a fost prevăzută şi o secţiune specială, la care s-au prezentat comunicări extrem de interesante, intitulată *Artă şi psihiatrie*.

Pentru a înţelege sensurile unor atari preocupări, apare ea edificator un text de început din cartea lui Erich Fromm, *The Sane Society* (1956): „Nicio idee nu este mai răspândită decât aceea referitoare la perfecta noastră sănătate mentală, ca popoare occidentale ale secolului al XX-lea. Faptul însuşi că un număr oarecare de indivizi dintre noi sunt atinşi de forme mai mult sau mai puţin severe de maladii mentale tinde să confirme această idee. Noi suntem siguri că ameliorarea metodelor noastre terapeutice va asigura, din ce în ce mai mult, starea celor suferinzi psihic. De altminteri, considerând tulburările psihice individuale ca accidente particulare, se încearcă, totuşi, o oarecare senzaţie de uimire întâlnindu-le atât de frecvent în condiţiile unei civilizaţii recunoscute ca sănătoasă. Suntem siguri că nu ne înşelăm? Nu puţini pensionari ai azilelor de alienaţi nutresc ferma convingere că toţi ceilalţi, în afară de ei, sunt nebuni. Mulţi nevropaţi grav atinşi cred că riturile lor obsesionale sau crizele lor de isterie sunt

reacţii normale la circumstanţe întrucâtva anormale. Suntem noi realmente diferiţi oare de aceşti bolnavi? Să observăm faptele după metoda psihiatrică. În cursul ultimei sute de ani, lumea occidentală a produs o bogăţie materială care n-a fost încă întâlnită niciodată în istoria rasei umane. Noi am reuşit, totuşi, să suprimăm milioane de semeni ai noştri, graţie unui sistem pe care noi îl numim „război". Dincolo de conflictele minore, au avut lo-o marile războaie din 1870, 1914 şi 1939. În cursul acestor războaie, fiecare dintre beligeranţi credea ferm că el lupta pentru a se apăra, pentru a-şi salva onoarea sau pentru că el era – «ajutat de dumnezeu». Cei care până în ajun erau consideraţi oameni inofensivi, deveneau dintr-odată, în calitate de adversari, nişte monştri, cruzi şi lipsiţi de raţiune. E limpede că trebuia să te baţi pentru a elibera lumea de un asemenea rău. Câţiva ani după măcel, foştii duşmani puteau deveni prieteni apropiaţi, iar prietenii noştri puteau deveni, elteodată, duşmani, urmând a fi prezentaţi în culorile adecvate, la modul cel mai serios din lume. La ora actuală, suntem gata pentru un asemenea1 masacru, a cărui anvergură ar urma să le depăşească cu mult pe toate cele anterioare. Una din cele mai mari descoperiri ştiinţifice este destinată acestui scop. Şi fiecare dintre noi îi priveşte, cu inima împărţită între încredere şi teamă, pe oamenii de stat» ai diferitelor naţiuni, fiind dispuşi să-i acopere cu cele mai mari laude dacă ei vor reuşi să înlăture pericolul unui nou război".

Nu are rost să comentăm prea mult cuvintele lui Erich Fromm. E limpede că el forţează destul de mult lucrurile, pentru a-şi impune sau a-şi face plauzibilă o idee expusă, fără îndoială, inteligent, dar tendenţios.

Să reţinem câteva momente semnificative în privinţa raporturilor care s-au profilat între ceea ce a fost considerat *normal* şi ceea ce a fost considerat ca *patologic* în istoria culturii europene.

Mentalitatea greacă, cel puţin, se caracteriza prin convingerea inoo. mpatibilită ţid artei cu fragilitatea psihică, în special, cu fragilitatea biologică, în general.

Arta antică grecească elogiază, pe toate planurile, direct sau indirect, condiţia de normalitate.

Omul normal se confundă, aproape în toate cazurile, cu idealul de frumuseţe morală şi psihică. Urâtul se defineşte întotdeauna ca anormal. Grecii nu puteau concepe acel *ăaimon*, specific activităţii de creaţie, decât în condiţiile unei vieţi sănătoase, ale unei existenţe

normale. Accentul pare a cădea pe normalitatea fizică, normalitatea psihică fiind presupusă ca decurgând, cumva, din cea fizică.

Evul Mediu european descoperă o altă dimensiune a normalităţii: „normalitatea spirituală”. Acum, a fi normal se traduce prin a te conforma, în ce priveşte comportamentul şi atitudinea faţă de lucruri, cât şi faţă de oameni, unui întreg sistem de norme pe care societatea le recunoaşte şi le respectă. A fi normal se traduce, în viziunea acestei perioade din istoria culturii europene, prin a nu face, bunăoară, pact cu diavolul, prin a nu ceda tentaţiilor cărnii, prin a nu ceda în faţa animalicului din noi înşine. Ori cât de sofisticată ne-ar apărea astăzi o atare concepţie despre normalitate, va trebui să-i recunoaştem un plus de inedit faţă de convingerile nutrite de către vechii greci.

Renaşterea operează o foarte originală sinteză în ce priveşte concepţia despre omul normal, între Antichitate şi Evul Mediu. Pentru lumea Renaşterii, „a fi normal” se traduce prin a fi viguros, atât fizic, cât şi spiritual. Normalitatea devine, de astă dată, echivalentă nu cu frumuseţea, ca în cazul grecilor, ci cu vigoarea fizică şi spirituală, cu mintea sănătoasă, în măsură să formuleze judecăţi şi raţionamente bazate pe bunul simţ.

E greu de ştiut ce s-a produs şi care au fost factorii ce au condiţionat o asemenea răsturnare de reprezentări cum este cea pe care o întâlnim în cazul romantismului. Pen

tru romantici, a fi normal devine sinonim cu a fi banal, cenuşiu, lipsit de personalitate, lipsit de forţă creatoare. Creatorul – în această perioadă noţiunile de „talent” şi „geniu” sunt cele de care se foloseşte mai mult gândirea estetică – trebuie să fie, obligatoriu, un om ieşit din comun, un om „anormal”. Şi cum anormalitatea se identifica încă, la acea vreme, cu lipsa de sănătate, cu a fi firav, artistul este considerat, de obicei, un om care suferă, un om ameninţat, neapărat, de o maladie oarecare.

Se inventează boli pentru diferite personalităţi. Se mimează boli, din lipsă de personalitate. Cine citeşte romanele lui Alexandre Dumas-fiul sau ale lui Stendhal, cine îl citeşte pe Byron, cine îl citeşte pe Lamartine, nu poate să nu rămână înduioşat de seducătoarea fragilitate biologică, de sensibilitatea evident maladivă a unor personaje familiare literaturii din perioada la care ne referim.

Romantismul descoperă fenomenul unui tip de frumuseţe perversă: frumuseţea patologică. Marile iubiri sunt cele cultivate în condiţiile unor maladii necruţătoare.

După romantici, Baudelaire va stărui pe linia cultului pentru o atare frumuseţe, într-un mod în care, practic, patologicul apare într-o lumină mai favorabilă decât normalul. Toate aceste experienţe erau consumate, în momentul în care Sigmund Freud iniţiază studiile sale privind domeniul inconştientului.

Freud considera că noi fiinţăm undeva la limita dintre normal şi patologic. E foarte greu de precizat unde începe normalitatea şi unde sfârşeşte, după cum e foarte greu de precizat unde începe patologicul şi unde sfârşeşte. La oameni, relaţia dintre normal şi patologic, aşa cum cele două concepte fuseseră utilizate potrivit tradiţiei, e foarte greu de stabilit, mai ales în ce priveşte psihismul. Viaţa fiecărui individ constituie un neîntrerupt lanţ de traumatisme psihice, de o putere mai mare sau mai mică, în măsură să fie înregistrate pe planurile inconştientului şi să se reflecte apoi sublimat în activităţile desfăşurate în stare de veghe sau în stare de somn. Normele morale, celelalte constrângeri pe care le implică viaţa socială sugerează ideea că „destinul uman” nu e niciodată un „destin normal”.

Normal ar fi ca fiecare să aibă posibilitatea să se afirme nestânjenit, pe linia impulsurilor pe care le resimte, pe linia acelui potenţial de vitalitate cu care s-a născut. Oamenii sunt legaţi, însă, între ei, printr-un sistem de raporturi care face ca fiecare să nu se poată manifesta niciodată aşa cum vrea, tocmai în interesul propriei sale afirmări umane. Veşnic la nivelul existenţei oamenilor sunt reprimate unele porniri biologice primare; sunt reprimate o serie de aspiraţii şi dorinţe egoiste; sunt reprimate, de asemenea, diferite nevoi; oamenii sunt constrânşi să-şi cenzureze fiecare gest, fiecare manifestare, fiecare cuvânt; oamenii sunt constrânşi să-şi cenzureze sentimentele şi viaţa afectivă în general.

Sistemul de represiuni funcţionând la nivelul vieţii sociale vizează, după Freud, îndeosebi instinctul erotic. Toate aspiraţiile, sentimentele, energiile, gravitând în jurul acestui instinct, sunt cenzurate cel mai mult, în forme diverse, în cadrul diferitelor tipuri de societate. Transpar, la nivelul vieţii sociale, doar ecourile palide a ceea ce, în zonele profunde ale inconştientului, apare ca aspiraţie şi dorinţă. Energiile reprimate, aspiraţiile nesatisfăcute, sentimentele cenzurate,

nemulţumirile încercate stăruie în străfundurile fiinţei noastre, în imperiul obscur al inconştientului, urmând să-şi găsească o formă de manifestare *sublimată*, la nivelul diferitelor iniţiative ce urmează să le avem, la nivelul diferitelor decizii ce urmează să le luăm, la nivelul diferitelor acţiuni în care urmează să ne angajăm. Dacă ne judecăm, din acest punct de vedere, pe noi înşine – arată Freud – ne putem considera cu toţii nişte bolnavi – nişte bolnavi de nerealizare, nişte bolnavi de libertate, nişte bolnavi de noi înşine, nişte bolnavi unii de alţii. Şi nu putem scăpa din acest cerc vicios, cum nu putem scăpa de propria noastră piele.

O complicată dialectică se cere avută în vedere între cel care realizează o experienţă umană şi experienţa realizată ca atare. Fiecare experienţă nouă reprezintă un traumatism psihic, totodată, cu repercusiuni în sferele afectivităţii şi ale gândirii, va condiţiona comportamentul nostru ulterior. Sub o formă sublimată, ele se vor manifesta, mai târziu, în condiţiile activităţii de vis; într-o formă sublimată, ele se vor manifesta, mai târziu, în activitatea noastră imaginativă, printr-o serie întreagă de plăsmuiri, al căror studiu atent va indica întotdeauna o situaţie de anormalitate, mai mult sau mai puţin periculoasă. Suferim de război. Suferim de „abundenţă". Am devenit sclavii propriilor noastre produse. Am devenit sclavii propriilor noastre idei. Am devenit sclavii propriilor noastre proiecte. Suntem obsedaţi de atingerea diferitelor ţeluri. Ne găsim într-o situaţie de alienare, care se traduce – 1 susţin astăzi continuatorii operei lui Freud – prin aceea că nu ne mai aparţinem nouă înşine decât foarte puţin.

O dramatică zbatere între a fi tu însuţi şi a fi tu cel impus de ceilalţi poate fi înregistrată şi în cazul multora dintre producţiunile cele mai recente ale artei moderne. Arta modernă se justifică, în felul acesta, din perspectiva esteticii psihanalitice, ca arta unei umanităţi bolnave sufleteşte.

E necesar, de aceea, să procedăm la analiza mai atentă a raporturilor dintre normal şi patologic.

Se confundă, de obicei, normalul cu sănătosul şi patologicul cu maladivul. Trebuie avut în vedere că nu întotdeauna starea de sănătate se identifică, întru totul, cu starea desemnată prin termenul de „normal". A fi sănătos nu presupune neapărat a fi normal. A fi sănătos ne apare ca starea în care un organism poate să suporte acţiunea

factorilor specifici mediului ce îl revendică. La rândul său, termenul de patologic indică, întotdeauna, un organism care se abate de la starea de normalitate, cu repercusiuni pe planul rezistenţei faţă de agenţii specifici ai mediului ce îl revendică.

Până la un anumit punct, termenii de patologic şi de nesănătos sau bolnav se suprapun. Raportaţi însă la termenul de normal şi la condiţia de normalitate, aceştia comportă unele precizări în plus. Un om bolnav poate fi interpretat ca neîncadrându-se în categoria de „normal". Pe de altă parte, prin vindecarea bolii, opoziţia sa faţă de starea de normalitate dispare.

Patologicul, din acest punct de vedere, în accepţiunile sale filosofice, ar desemna lipsa de sănătate funciară, nevindecabilă, caracterizând o existenţă în totalitatea ei şi nu într-un moment al acesteia.

Opusul condiţiei de normalitate rămâne numai anormalitatea, adică ceea ce se abate de la normă, de la regulă, de la medie.

Din perspectiva unor asemenea posibilităţi de interpretare a condiţiei noastre, arta modernă tentează, într-adevăr, la prima vedere cel puţin, către o înţelegere ca artă bolnavă sau artă a unei umanităţi bolnave, a unei umanităţi, biologic, precare.

N. N. Dracoulides e de părere că arta modernă din ultimii 50 de ani poate fi împărţită în două perioade distincte. Prima ar cuprinde deceniile pre şi inter-belice; a doua ar urma să se înscrie începând cu momentul bombardării Hiroshimei, până la momentul aselenizării omului. „Încetul cu încetul, noile probleme ale omului, create de război, au devenit – direct sau indirect – principalele teme ale artei, exprimând nesiguranţa, fobia, angoasa, sau anticonvenţionalismul, agresivitatea, destructuraţia, extazul metafizic, ameţeala haosului". Pentru autorul grec, mişcarea Dada, iniţiată în 1918, prin caracterul ei de „antiartă", constituia o reacţie împotriva ororilor războiului şi absurdităţii celor ce acceptau să se supună atrocităţilor lui. Ulterior, suprarealismul proclamă automatismul psihic, în condiţiile în care realitatea devine incontrolabilă cu ajutorul minţii noastre. La ieşirea din cel de-al doilea război mondial, arta modernă se proclamă prin excelenţă „abstractă", sugerând acel echilibru în vid, acel „extaz sub pintenul inspiraţiei stârnite de ruinele fumegânde ale celui de-al doilea război mondial", acel „paralelism între dezintegrarea atomului şi tentativele de cucerire a spaţiului, pe un fond de angoasă fără

precedent”.

Merită reproduse aceste pasaje din eseul lui Dracoulides: „Arti & tul, receptor sensibil al tuturor traumatismelor la1 care lumea de astăzi este supusă, se străduieşte să se elibereze de ele prin actul creaţiei, ce le va traduce mai mult sau mai puţin simbolic, pe cale regresivă sau agresivă, ultima fiind cel mai adesea consecinţa celei dintâi. Din această perspectivă ar putea fi interpretate direcţiile şi sensurile artei de avangardă actuale, o artă de reacţie, până la negativitatea totală, o artă care împinge antiraţionalul şi antiesteticul până la concluzia că nimic nu este mai frumos decât urâtul şi nimic nu este mai urât decât frumosul. Încă din 1960, Yves Klein proclamase cu mânie: «Mă simt încântat de prostul gust. Vreau să mă joc cu sentimentalitatea umană, cu morbiditatea ei – rece şi cu ferocitate». Criticul Jean Onimus, trecând în revistă opera avangardei actuale, crede că nu trebuie vorbit aici despre opere, ci despre gesturi şi strigăte generate de o anumită conştiinţă a vidului şi de un anumit sentiment al absenţei. Atitudinea artistului de avangardă este deci, în agresivitatea şi în absurditatea ei, o reacţie normală, deoarece ste în defensivă împotriva anormalului, iar anormalul este climatul care apasă şi zguduie omul contemporan, evoluat în conformitate cu consecinţele evenimentelor din ultimii cincizeci de1 ani”.

Într-o atare lumină, unele manifestări ale artei contemporane de avangardă ar pune în discuţie problema diferitelor psihoze specifice, generate de traumatismele la care a fost supus artistul în cadrul vieţii sociale din ultimii cincizeci de ani. „Principalele caracteristici ale psihozelor – toate de natură defensivă şi de tendinţă restituţională – sunt… un regres spre instinctual sau un anume infantilism, manifestare a impulsurilor agresive şi anormalităţi de funcţionare a eului şi supraeului. Dintre toate psihozele, cea mai interesantă şi cea mai indefinisabilă, dar şi cea mai emoţionantă, în lupta de apărare împotriva maladiei, precum şi cea mai personală, în funcţie de individualitatea bolnavului, este schizofrenia”.

După autorul grec la care ne referim, multe cazuri artistice actuale prezintă uimitoare asemănări cu sindromul schizofrenic – expresie a nevoii lăuntrice de apărare anxioasă, elaborată în condiţiile unor frustraţii grave şi ale unor complexe psihice intervenite pe traiectoria biografiilor, la începutul acestora. În condiţiile sindromului schizofrenic, „subiectul resimte o tulburare a echilibrului şi a

securităţii sale, în măsură să genereze senzaţia de frică şi anularea progresivă a controlului, ca şi cum un pericol ar fi iminent şi nicio ieşire nu ar exista. Spre a se apăra, subiectul se retrage în sine, se refugiază spre straturile arhaice ale eului, îndeosebi către stadiile sadicanal şi narcisistic, încă rămase intacte, care constituie personalitatea profundă şi permit totuşi lupta împotriva psihozei, cu scopul de apărare şi restituire, prin mijloace pozitive şi negative. Creativitatea artistică ce apare atunci, este unul din mijloacele notabile ale acestei lupte. Impulsivitatea picturală a fost întotdeauna un mijloc de proiectare expresivă a dorinţelor sau a durerilor, a spaimei sau a mâniei, un mod de *acting out*, cu ajutorul unei compoziţii grafice, care, în mod analog unei confesiuni verbale sau scrise, produce satisfacţie sau uşurare, prezentând tema într-o structură naturală sau reacţională, simbolică, deformată sau pasionată, potrivit stării psihice a celui ce desenează şi pe măsura capacităţii sale de a desena. Acest proces poate fi urmărit de la picturile preistorice ale cavernelor până la desenele copiilor, la desenele spontane ale persoanelor psihic comprimate sau exaltate în mod trecător ori în mod psihopatologic stabil şi ale artiştilor-pictori, ai tuturor timpurilor, dar mai cu seamă ale celor – care s-au eliberat de cenzura conştientă şi raţională, fie printr-o agitaţie psihică, momentană sau de durată, fie prin ecoul unei zguduiri datorate mediului înconjurător – cum este cel mai frecvent cazul la artiştii de avangardă ai timpului nostru, sub influenţa dereglării de după război şi a dominaţiei tehnicii. În toate aceste din urmă cazuri, animatorul comun al tuturor improvizaţiilor spontane este tendinţa artistică înnăscută, pe care noi am întâlnit-o, drept formă embrionară a talentului artistic, apanaj al câtorva privilegiaţi”.

În lumina unor asemenea posibilităţi de interpretare, evident speculativă, a principalelor situaţii culturale contemporane, inclusiv a artei contemporane, nu ne mai rămâne decât să considerăm pământul un uriaş azil de alienaţi.

Din această perspectivă, estetica devine un joc subtil de idei şi supoziţii captivante, însă total sterile. La demersul ei, cercetătorul marxist nu poate niciodată subscrie. Rămâne, totuşi, să medităm în legătură eu sentimentul de sănătate precară, trădată, într-adevăr, prin intermediul diferitelor cazuri artistice contemporane, ca şi în legătură cu fenomenele de înstrăinare a omului de propriile sale realizări, de propriile sale iniţiative, de propriile sale acţiuni, în funcţie de

orânduirile sociale existente.

Unele manifestări artistice de avangardă își fac un titlu de glorie din dezvăluirea formelor de înstrăinare, tot mai accentuată în unele cazuri, a omului, de lumea în care trăiește, de esența sa specifică. Este adevărat că și un oarecare sentiment al lipsei de vigoare fizică pare a se degaja din unele opere considerate ca reprezentative pentru literatura și arta secolului XX. La cine să ne referim? Personajul principal din *Procesul* lui Kafka este un angoasat, un om care, fără să fie bolnav în chip evident, inspiră grijă și compasiune aidoma unui bolnav. Compasiune inspiră și personajele dramaturgiei lui Samuel Beckett, și universul figurativ al picturii lui Jean Dubufet sau Francis Bacon și siluetele lui Giacometti. Dar nu forțăm oare prea mult lucrurile, trăgând o concluzie cu pretenția de a fi valabilă peste tot?

DE GUSTIBUS NON DISPUTANDUM…

Problematica umană atât de complexă pe care o aduce în discuție devenirea tuturor artelor din ultimele decenii ne obligă să ne oprim, mai întâi, asupra situației gusturilor.

Ce statut pot avea gusturile estetice, într-o lume măcinată de atâtea frământări, de atâtea contradicții, într-o lume caracterizată prin manifestări care par a se exclude una pe cealaltă, în fiecare moment?

E, desigur, dificilă orice încercare de a vorbi despre gusturi, atunci când știm că pe acest teren aproape toate mințile lucide au ezitat să se aventureze.

„Gusturile nu se discută”! Formula cu valoare imperativistică pare să trimită la o situație mult mai complicată decât ne putem imagina la început.

„Gusturile nu se discută” reprezintă o formulă ce trimite, mai întâi, la realitatea preferințelor estetice personale. Ce mie nu-mi place, ție poate să-ți placă. N-are rost, în acest caz, să ne pierdem timpul, căutând să ne convingem reciproc, întrucât gustul sfidează argumentația logică. Așadar, problema gusturilor se cere pusă în legătură cu o stare de lucruri pe care inteligența noastră o controlează mai puțin. Problema gusturilor pare a ține de resorturile misterioase ale inconștientului. Când Freud a adus în discuție conceptul de inconștient, cu implicațiile sale atât de multiple în toate sferele vieții umane, conștiința europeană deținea, deja, numeroase experiențe interesante, obținute în această privință, fără a fi fost vreodată însă sistematizate riguros, ordonate și teoretizate. Perioada barocă, cu

acele spectaculoase metamorfoze ce s-au petrecut pe planul artei, prin trecerea de la formele renascentiste la noile forme şi apoi, prin devenirea noilor forme, baroce, într-un sens care a putut să dea naştere stilului rococo, a incitat foarte mult reflecţia în legătură cu acest misterios fenomen al plăcerii estetice.

De ce până la un anumit moment au plăcut anumite forme, anumite raporturi, anumite proporţii, pentru ca acum lumea să se plictisească de ele, să le refuze și să caute altceva? Renaşterea se situa, în raport cu barocul, la un pol diametral opus, pe linie de gust. Preferinţei pentru calm, pentru armonie, pentru formele echilibrate, barocul îi opune un sistem, de exigenţe care trimite, în lumina vechilor criterii, la un comportament aberant. Secolul al XVII-lea, baroc cu precădere, exaltă formalul informai, sfidând vechile criterii ale echilibrului, ale proporţiilor armonice, ale dimensiunilor estetice concepute la scară umană. Perioada la care ne referim, caracterizată, în mare, prin efortul de a găsi soluţii estetice noi, de a ieşi din vechile tipare, de a asigura o notă de inedit specifică momentului artistic prezent, reţine cel mai mult atenţia gânditorilor dintr-o ţară care le oferă posibilitatea, cel puţin metaforic, să scruteze tot ce se petrecea pe continentul nostru, de la distanţă. E vorba de Anglia.

Englezii sunt primii care pun în discuţie problema gustului, într-un sens ce ne obligă pe noi, cei de astăzi, să-i recunoaştem ca precursori. Fără să existe conştiinţa clară a determinaţiilor ţinând de domeniul inconştientului, la majoritatea esteticienilor englezi din secolele XVII şi XVIII, mai ales, poate fi semnalată tentativa de a înţelege gustul ca realitate mai mult complexă decât apare în lumina preceptului antic „de gustibus non disputandum esse”. Despre gusturi se poate discuta, ca despre un fenomen cultural specific uman. Deşi mie poate să-mi placă mai mult un lucru, iar ţie, acelaşi lucru, poate să-ţi placă mai puţin sau poate să nu-ţi placă deloc, recunoscând că eu niciodată nu te voi putea convinge să-ţi placă şi ţie, în aceeaşi măsură, acelaşi lucru, sunt dator, totuşi, să mă întreb: ce se întâmplă cu oamenii, de ce această lipsă de criterii în ce priveşte preferinţele noastre estetice?

Gândirea estetică engleză a secolelor XVII şi XVIII descoperă un adevăr impresionant: un lucru mie poate să nu-mi placă, acelaşi lucru ţie poate să-ţi placă mai mult, iar altuia mai puţin; şi totuşi, noi putem avea preferinţe estetice comune.

Îmi place mai mult, îmi place mai puţin, nu-mi place – constituie trei poziţii care trimit la o realitate complexă a gusturilor, ce se profilează dincolo de cazurile particulare. Putem întâlni situaţii în care preferinţele estetice să difere, într-o anumită măsură, de la individ la individ. Vom întâlni însă şi situaţii în care, pe arii geografice mai mult sau mai puţin întinse, anumite preferinţe estetice coincid relativ. Ceea ce plăcea în perioada Renaşterii italiene, nu mai place în perioada barocului italian. Ceea ce place în perioada barocului, nu mai place, în general, în perioada denumită rococo. Iată-ne aşadar în situaţia de a lua act despre anumite comătanţe, în materie de gust estetic, specifice diferitelor culturi, în diferite momente ale devenirii lor istorice.

Cei vechi ne propuneau să înţelegem gusturile pornind de la premisa că preferinţele noastre estetice diferă de la individ la individ, după nişte criterii misterioase, a căror explicaţie nu poate fi găsită. Ne aflăm, de astă dată, în situaţia de a constata că, deşi diferă relativ de la individ la individ, în funcţie de cazurile estetice ivite, totuşi gusturile cunosc o anumită constanţă, înscrisă pe traiectoria anumitor culturi – locale, naţionale, continentale.

Ce-ar fi dacă am căuta să înţelegem fenomenul gusturilor estetice şi dintr-o altă perspectivă decât cea tradiţională, pornind de la premisa, bunăoară, că anumite criterii estetice sunt relativ comune pentru categorii destul de mari de oameni? Gândirea estetică engleză, a secolelor XVII şi XVIII mai ales, aduce în discuţie problema *standardurilor estetice*. Standardul priveşte întotdeauna un sistem de norme, după care un obiect poate fi realizat concomitent în mai multe locuri, sau în acelaşi loc, la dimensiunile unei serii determinate. Standardul se referă astfel la sistemul de criterii necesare pentru ca un obiect realizat să fie acceptat de către toată lumea ca atare. Standardul priveşte, aşadar, sistemul de exigenţe comune, din perspectiva cărora un obiect este acceptat sau nu, în funcţie de finalitatea sa, de către membrii unei grupări sociale determinate. Standardul se cere înţeles în lumina exigenţelor pe care un obiect, pentru a fi apreciat de cei cărora le este destinat, trebuie să le satisfacă. Standardul, însă, se referă şi la faptul că, în ciuda situaţiei lor de indivizi, sau persoane chiar, având dreptul să fie în dezacord unii cu alţii, atunci când intervine problema aprecierii estetice sau de alt ordin a unui obiect, oamenii reacţionează, se comportă şi nutresc aproximativ aceleaşi aspiraţii estetice. Dincolo de situaţia indicând fenomenul lui „aceasta

mie-mi place, iar ţie nu-ţi place", apare o plasmă spirituală în condiţiile căreia atari deosebiri se dizolvă.

Fără a fi reuşit să elucideze complet problema standardurilor, gândirea estetică engleză are meritul de a o fi supus totuşi atenţiei publice pentru prima dată. Kant, ulterior, în *Critica puterii de judecată*, va căuta să înţeleagă gustul estetic pornind de la recunoaşterea faptului că el se prezintă în acelaşi timp individual şi universal. Gândirea estetică europeană din secolele următoare nici nu şi-a mai dat, practic, seama cât de tributară rămânea, atunci când îşi propunea să înţeleagă esenţa frumosului sau a artei, încercărilor întreprinse în câmpul culturii engleze, în secolele XVII şi XVIII, pentru determinarea şi înţelegerea fenomenului misterios al gusturilor.

Astăzi, unele intuiţii, formulate cu peste două sute de ani în urmă, capătă un plus de atracţie şi de spectaculozitate, în lumina experienţelor culturale ce au intervenit între timp. Despre gusturi trebuie să discutăm ţinând seama că ele sunt individuale şi universale totodată. Ce condiţionează însă, atât individualitatea gusturilor, cât şi relativa lor universalitate, dacă se poate spune aşa? Numeroşi gânditori ne atrag atenţia asupra faptului că fenomenul gusturilor apare condiţionat de ceea ce e recunoscut ca artă într-un mediu social, la un moment dat.

Un estetician italian, Gillo Dorfles, într-o carte intitulată *Le oscilazioni del gusto*, apărută în 1958, îşi permite chiar să vorbească despre un fenomen al stratificării gustului estetic, în funcţie de accesul la artă al diferitelor categorii de populaţie, în funcţie de accesul, la anumite valori de ordin spiritual, al unor grupări sociale coerente.

Universalitatea gusturilor apare relativă, atât din perspectiva diferitelor culturi naţionale, cât şi. din perspectiva diferitelor momente ale devenirii istorice a acestor culturi.

Dar, chiar în cadrul aceleiaşi culturi naţionale şi, chiar în cadrul aceleiaşi epoci, va trebui să ţinem seama de un anumit fenomen de stratificare a gusturilor, presupunând existenţa unor criterii mai restrânse, în funcţie de valorile spirituale accesibile diferitelor categorii de indivizi. De obicei, noi considerăm că, în faţa unei opere de artă, cel care o contemplă reacţionează sincer, în conformitate eu emoţiile trăite, cu bucuriile încercate, cu plăcerile resimţite. Adeziunea, ori lipsa, de adeziune a cuiva la mesajul unei opere ar trebui, în mod firesc, să fie condiţionată doar de atari elemente. Cu toate acestea, în

realitate mai intervin şi alţi factori.

Intervine, mai întâi, prestigiul operei contemplate – prestigiu legat de recunoaşterea generală a respectivei opere ca aparţinând ordinului general al artei. Termenul de *consacrare* trimite tocmai la o asemenea stare de lucruri. Intervine, apoi, problema prestigiului celui care a creat opera de artă: dacă autorul are sau nu un statut de artist, recunoscut în limitele miei culturi date. Intervine, în al treilea rând, problema autorităţii instituţiei care îţi oferă spre contemplare respectiva operă. Pe planul subconştientului, aceste elemente îşi au un cuvânt destul de greu de spus în determinarea diferitelor reacţii şi chiar în încercarea unor plăceri sau a unor sentimente. Cu toate că despre gusturi nu se poate discuta – aşa cum credeau cei vechi – gusturile pot fi totuşi, subtil, pe nevăzute canale, dirijate aşa cum vrem sau, mai degrabă, dorim noi. S-a mers atât de departe, în ultimul timp, pe linia negării subiectivităţii gusturilor, încât americanii ne propun astăzi un termen ciudat – termenul de *performanţă*. Există artă de performanţă, aşa cum există un sport de performanţă, prin raportare la sportul amator.

Artele de performanţă sunt artele cultivate prin intermediul instituţiilor de cultură consacrate, practicate de către oameni recunoscuţi oficial ca artişti, arte în sistemul cărora se operează întotdeauna numai cu valori certe.

Raportate la artele de performanţă, gusturile noastre vor putea să difere relativ, dar ele nu vor diferi decât foarte puţin – raportate la produsele ce nu intră în sfera artelor de performanţă. Un spectacol se va bucura de adeziunea publicului, în măsura în care este găzduit de către o instituţie de profil, cu un prestigiu recunoscut. Da opera „Scala" din Milano, de exemplu, i după fiecare spectacol, lumea pleacă mulţumită, convinsă fiind că a încercat anumite plăceri şi anumite sentimente, imposibil de încercat în alte condiţii. Aici „totul a fost artă". Dacă un pictor celebru îşi permite să prezinte, drept creaţie a sa, o compoziţie sfidând relativ legile picturii recunoscute până atunci, publicul va căuta să se adapteze schimbărilor intervenite pe această cale. Dacă însă aceeaşi compoziţie apare semnată de către un nume necunoscut, sentimentele noastre, traductibile prin reacţiile „îmi place" sau „nu-mi place", vor putea să ia o cu totul altă întorsătură.

Se merge astăzi până acolo încât, ţinându-se seama de valorile specifice diferitelor culturi, de situaţiile estetice noi, ce se prevăd

pentru o anumită perioadă de timp, unii preconizează programarea cibernetică a gusturilor. Cel puţin moda – creaţia vestimentară – în lumina experienţelor din ultimii ani, pare a îndreptăţi o atare ambiţie.

Mândria noastră dintotdeauna – gustul estetic inconfundabil – pare a fi pe cale să se spulbere. Gusturile noastre se confundă, totuşi, până la un anumit punct, iar dacă ciberneticienilor, în asociaţie cu futurologii, le vor mai veni noi idei, pe linia exploatării consecinţelor acestei stări de fapt, cine ştie unde vom ajunge.

Adevărul este că nu poate fi găsit nici astăzi, oricât de evidente ar fi fenomenele de masificare a gusturilor estetice în unele ţări, un consens unanim, nici în legătură cu valoarea termenului de *„bun gust"*, nici în legătură cu valoarea termenului de *„prost gust"*. În măsura în care accepţiunile unuia sau altuia dintre cei doi termeni diferă, apar perturbaţii de ordin, estetic, resimţite negativ, la nivelul oricărei societăţi. Noi va trebui să avem în vedere că există un întreg sistem de norme, condiţionat, atât pe ansamblul său, cât şi la nivelul diferitelor grupuri sociale, de valorile artistice superioare la care oamenii au acces, de posibilităţile materiale ale oamenilor, de timpul lor liber, de tradiţiile care s-au constituit, de exigenţele estetice proprii unei culturi sau alteia, ce funcţionează în cadrul fiecărei civilizaţii, în cadrul tuturor culturilor naţionale, regionale sau locale. Termenii de „bun gust" şi „prost gust" apar astfel condiţionaţi de întreg ansamblul de factori spirituali specific vieţii unui grup social, la un moment dat.

„Bunul gust" ar indica, aşadar, modul cum sunt respectate, într-un caz determinat, normele generale ale comportamentului estetic specific unei civilizaţii, iar în cadrul acesteia, unei anumite culturi. „Bunul gust" ar indica, pe de altă parte, modul cum sunt respectate, într-un caz determinat, normele generale ale comportamentului estetic specific unei epoci.

Problema „prostului gust" intervine ori de câte ori ne aflăm în faţa unor cazuri când normele generale ale comportamentului estetic specific civilizaţiei în care trăim şi culturii ce ne revendică sunt încălcate. Actul estetic survenit apare, astfel, ca degradant în raport eu valorile estetice stabile, posedând sensul noului şi a ceea ce este superior, pe care le recunoaştem şi formează titlul nostru colectiv de glorie spirituală. Se iveşte, însă, întrebarea firească: despre ce fel de norme privind comportamentul estetic al membrilor unei grupări sociale oarecari poate fi vorba, atunci când ele nu sunt prescrise

nicăieri? Cine e în drept să indice *„prostul gust”* şi cine poate fi sancţionat printr-o asemenea formulă, atunci când ne aflăm pe un teren unde fiecare „e liber să facă ce vrea?” Aici intervine problema valorilor artistice şi estetice pe care civilizaţia în care trăim şi cultura ce ne revendică le promovează ca reprezentative şi necesare din punct de vedere social. Evident, comportamentul estetic al oamenilor nu poate fi dirijat în sensul unor norme rigid prescrise. Totuşi, existenţa unui corp de exigenţe estetice comune, funcţionând la nivelul fiecărui moment din devenirea istorică a unei societăţi, nu poate fi tăgăduită de către nimeni. Faptul se explică prin aceea că valorile artistice superioare, de care orice societate dezvoltată ajunge să dispună, condiţionează comportamentul estetic de bază al oamenilor. Astfel, arta reprezintă principalul mijloc de promovare şi protecţie a gustului estetic ales. Ce se întâmplă însă atunci când, chiar din interiorul artei, ni se propune un tip de comportament estetic ce contravine la tot ce societatea, în general, recunoaşte ca valori superioare. În faţa unei asemenea dificultăţi, de înţelegere, ne pun unele manifestări artistice actuale de avangardă. Astfel, nu o dată se întâmplă să asistăm astăzi la reabilitarea unor cazuri indubitabile de prost gust, vizând obscenitatea, grosolănia, obtuzitatea, în numele originalităţii şi nonconformismului – reabilitare realizată sub egida a diferite galerii de artă prestigioase, sau chiar a unor muzee. În *Quiet Nude*, Frank Gallo prezintă, într-o tehnică picturală imitând efectele fotografiei, o femeie vlăguită, expunându-i şi în silă atributele sexuale, în aşa fel încât sentimentul provocat să fie neapărat acela de repulsie. *Roxy*, de Edward Kienholz, reprezentând o figură feminină, înconjurată de cupidoni şi flori artificiale, expunându-şi un sex atrofiat de bătrâneţe, ne inspiră un sentiment, asemănător, de repulsie şi mizerie umană. Paul Delvaux ne propune, în Le *Sabbat*, o compoziţie cu figuri feminine ce-şi expun provocator părţile erogene văzute în cel mai autentic spirit al producţiunilor Kitsch.

Să ne amintim că seria experimentelor de asemenea factură o inaugurează, în 1917, Marcel Duchamp, cu acel obiect de „instalaţie sanitară desemantizată”, intitulat *Fântână*.

Rezultă că o parte din speranţele pe care lumea de azi le nutreşte în legătură cu arta modernă ajung să se spulbere în contactul cu diferite producţiuni avangardistice, contravenind flagrant gustului estetic de bază şi perspectivelor de dezvoltare a acestuia. Poate tocmai

conştiinţa unei asemenea situaţii face ea în studiile de estetică din ultimele decenii să se evite, sistematic, utilizarea conceptului de gust. Renunţarea la un concept nu înseamnă decât eludarea stângace a unei realităţi complexe. Evident, despre gusturi trebuie discutat având în vedere faptul că, prin intermediul lor, se asigură, în bună parte, unitatea spirituală necesară oricărei societăţi cu perspective de viitor.

TOTUL DEVINE SPECTACOL

Termenul de spectacol indică întotdeauna o situaţie fără asemănare eu altele, care, tocmai în virtutea acestei calităţi stârneşte interesul şi curiozitatea noastră, incită la reflecţie. În măsura în oare spectacolul contemplat relevă anumite aspecte inedite ale lumii în care trăim, în conformitate cu dorinţele noastre, cu aspiraţiile noastre, eu. speranţele noastre, el ne incită la reflecţie şi ne încântă privirea, totodată. Conştiinţa, mai mult sau mai puţin, vagă, a diferenţei dintre timpul destinat activităţilor cotidiene şi timpul de sărbătoare, în condiţiile căruia apare posibilă contemplarea spectacolului lumii, poate fi semnalată, pe tot parcursul istoriei popoarelor. În f ond, arta nu reprezintă decât. un univers de obiecte de tip aparte, posedând, printre altele, capacitatea de a incita reflecţia şi de a întreţine sentimentul de încântare, în condiţiile contemplării lor.

Obiectul artistic ne apare, în acest caz, drept obiect generator de spectacol. Raportat la obiectul de uz cotidian, la obiectul util, luat în sine, obiectul artistic reprezintă întotdeauna o „privelişte” inedită a lumii.

Viaţa socială modernă aduce în discuţie, din perspective nebănuite, problema înțelegerii artei ca sistem de obiecte generatoare1 de spectacol. În măsura în oare timpul liber al diferitelor categorii de populaţie creşte, vom asista şi la o creştere a dimensiunii festive a vieţii, a dimensiunii sărbătoreşti a existenţei noastre.

Altă dată, sărbătoarea era marcată prin ceremoniile religioase, prin ceremoniile publice diverse, prin ceremoniile familiale, câteodată – întâlniri între rude, între prieteni, primiri de oaspeţi. Astăzi vom reţine, pe lângă asemenea tipuri de ceremonii, şi pe cele specifice noilor instituţii artistice, frecventate de mii şi mii de oameni. Există, de asemenea, un aspect ceremonial al vieţii publice, în condiţiile străzii, în condiţiile marilor centre comerciale. Fiecare vitrină se vrea, undeva, un fel de scenă, în care exponatele îndeplinesc rolul obiectelor aflate în anumite relaţii între ele, fiind capabile, în cele din urmă, să ofere

privitorului un spectacol care să-i reţină cât mai mult atenţia, să-i încânte privirea, să-i rupă, pentru moment, de la grijile cotidiene mărunte. Oraşul îţi oferă astăzi, la orice oră din zi şi din noapte, un spectacol de culoare şi lumină inconfundabil. Merită stăruit asupra extinderii dimensiunii de spectacol a vieţii noastre actuale.

În interiorul pe care îl locuim, televizorul aduce în discuţie problema spectacolului, care se vrea o prelungire a instituţiilor artistice consacrate – teatru, cinematograf, operă, operetă, sală de concerte – până „la noi acasă”.

Tot în condiţiile spaţiului de locuit, obiectele de uz comun, posedând şi o dimensiune estetică specifică, alături de arta la care avem acces, aduc în discuţie problema spectacolului intim.

În condiţiile străzii, în condiţiile vieţii publice înscrisă în sistemul de instituţii economice şi administrative specifice vieţii urbane moderne, intervine problema unui tip de spectacol *sui generis*, care se constituie cu fiecare persoană ce participă la realizarea unei aglomeraţii umane, cu fiecare obiect ce intervine într-o vitrină, cu fiecare element material adăugat – de la automobilul parcat în faţa magazinului şi până la panoul publicitar, menit a decora spaţiul din faţa unui edificiu public, pentru o săptămână sau mai puţin.

Totul devine spectacol.

Acest fenomen îşi găseşte o serie de ecouri profunde în conştiinţa noastră, în comportamentul nostru, în plăcerile pe care le încercăm, în speranţele pe care ni le făurim. Graniţa dintre coditian şi sărbătoresc ni se prezintă astfel ca fiind simţitor atenuată, în funcţie de centrele urbane la care ne referim, în funcţie de societăţile1 pe care le avem în vedere, în funcţie de grupurile sociale care participă la realizarea vieţii sociale dintr-un anumit spaţiu geografic.

Pe de o parte, vom observa cum, undeva, viaţa însăşi îşi arogă, astfel, unele atribute deţinute înainte exclusiv de instituţiile artistice consacrate. Pe de altă parte, arta însăşi se găseşte difuzată, sub forme diverse, adeseori sublimate, în viaţa publică, în spectacolul străzii, în ritualurile specifice vieţii administrative şi comerciale moderne, în intimitatea locuinţelor noastre, aşa încât pretutindeni poate fi decelată.

Civilizaţia secolului ce se apropie pare a sta sub semnul acestei dimensiuni de spectacol, pe care o capătă, tot mai pronunţat, viaţa socială de pretutindeni.

Ce apare, totuşi, ca fenomen în măsură să ne dea de gândit, legat de noile semne ale civilizaţiei viitoare? Apare, mai întâi, problema utilizării timpului liber, în consens cu aspiraţiile spirituale superioare ale individului. Timpul liber al oamenilor creşte. În cadrul timpului liber al oamenilor, componenta sărbătorească ocupă un loc destul de important. Ce facem, însă, cu timpul liber al oamenilor? Sau ce fac oamenii cu timpul lor liber?

E adevărat că viaţa urbană modernă cunoaşte o diversitate de manifestări culturale, estetice şi ludice, mult mai mare decât în trecut, Stadioanele sunt frecventate de zeci şi sute de mii de oameni. Cinematografele şi teatrele cunosc o afluenţă de spectatori nemaipomenită. Strada oferă trecătorului un spectacol uman în permanentă prefacere. Se constituie ca elemente de spectacol monumentele arhitectonice, instituţiile publice importante, persoanele îmbrăcate după ultima linie a modei, persoanele purtând uniformă, statuile, formele decorative diverse, amenajările urbanistice diferite.

Nu e mai puţin adevărat, însă, că actuala fuziune dintre cotidian şi sărbătoresc trimite şi la fenomene îngrijorătoare. A devenit o problemă acum, pentru fiecare, „programul pentru timpul liber". Ce facem în timpul liber?

Aparţine unui ziarist francez formula: „uzinele de odihnă". Ea vrea să sugereze, printr-o ingenioasă metaforă, faptul că timpul liber, incluzând, atât repausul fizic, cât şi odihna activă, în condiţiile vieţii de spectacol a sute de mii şi milioane de oameni, a ajuns să comporte o anumită desfăşurare obligatorie, omul nemaifiind în realitate liber, chiar în timpul lui liber.

„Uzinele de odihnă" sunt dispuse să ofere soare, pe plajele amenajate la marginea râurilor sau lacurilor, la marginea oceanelor sau a diferitelor mări, excursii, distracţii, jocuri. Este asta suficient? Ne putem mulţumi numai eu atât? Evident, nu. Viaţa spirituală programată cu ajutorul „uzinelor contemporane1 de odihnă" se dovedeşte destul de pauperă şi sterilă. Efectul scontat se reduce doar la doi termeni: odihnă fizică şi distracţii. Termenul de distracţie, aşa cum ne sugerează şi etimologia lui, trimite la ideea că, pentru o perioadă determinată, omul are nevoie să se distragă, să se izoleze de activităţile fizice şi intelectuale presante şi generatoare de grijă, refugiindu-se pe un tărâm unde se poate trăi relativ în uitare.

Sunt multe tehnicile contemporane ale „uitării", practicate de

către diferite grupuri sociale. Dintre toate, distracţia pare a fi universală. Distracţia posedă acest caracter de *cură*, presupunând refacerea individului după un efort fizic sau intelectual secătuitor, în condiţiile deconectării sale de la orice preocupări umane grave şi presante. Deconectarea, însă, de la orice preocupări umane grave şi presante sugerează ideea că, în condiţiile diverselor activităţi distractive, intervine un important coeficient de puerilism, de copilărie. Cel care se sustrage de la orice preocupări umane grave şi presante renunţă la răspunderile ce-i revin ca persoană matură, ajunge să-şi permită gesturi de ins a cărui cenzură morală şi intelectuală funcţionează deficitar, ajunge să se comporte, astfel încât altcineva trebuie să răspundă de actele sale, de gesturile sale, de existenţa sa. Dat fiind accentul mare pus, în cadrul diverselor forme contemporane de petrecere programată a timpului liber, pe activităţile distractive, trebuie să fim conştienţi şi de creşterea coeficientului de puerilism în comportamentul unor mase de oameni extraordinar de mari. La un meci de fotbal, pe un mare stadion, vezi oameni care în cursul săptămânii se poartă responsabil şi grav manifestându-se ca nişte adolescenţi, utilizând expresii şi gesturi triviale, căzând într-o copilărie lipsită de poezie, dar nu şi de iresponsabilitate.

Dincolo de odihna programată după sistemul uzinal, intervine problema activităţilor distractive, localizabile atât la nivelul vieţii private, cât şi la nivelul vieţii publice de fiecare zi. Pe stradă, oamenii „se copilăresc". La cinema „se copilăresc". În faţa televizorului „se copilăresc". E limpede că lumea de astăzi se joacă şi gustă jocul mai mult ca niciodată. Jocul, însă, implică această stare de abandonare a răspunderii de persoană matură şi serioasă, în folosul unor plăceri de ordin infantil.

Se pare că arta modernă a ajuns să fie tot mai mult conştientă de adevărurile unei asemenea stări de lucruri. Pe parcursul celor şapte decenii scurse, ale secolului XX, multe dintre mişcările artistice moderne au exploatat componenta ludică a operei de artă. Arta, înţeleasă ca „formă de joacă", iar opera de artă – ca jucărie, permiţând o abordare liberă, dincolo de orice norme, dincolo de orice constrângere, pare a fi constituit una dintre principalele ambiţii ale mişcărilor artistice moderne. În fond, a decupa cuvinte dintr-un articol de ziar şi a le introduce într-o pălărie, a le amesteca, a le scoate apoi şi a le rândui sub formă de versuri, reprezintă o mare copilărie. Pretexte

pentru refugiu în copilărie, prin unele din picturile sale „spontane", ne oferă Dalí sau Magritte, în multe din naturile lor moarte. Suprarealismul a preconizat chiar exploatarea psihologiei desenelor de copii.

Ulterior – direcţiile purtând denumirile de *Op-Art* şi *Pop-Art* vor reprezenta tipice modalităţi artistice de provocare a „căderii în copilărie", tehnici de uitare a răspunderilor grave ce ne revin ca oameni. În muzică, dezvoltarea extraordinară a genurilor uşoare – jazz-ul, rockul, formaţiunile de genul Beatles iar, mai recent, muzica folk, aduc în discuţie problema unor tehnici speciale de detaşare de realităţile sociale grave şi de cădere

Într-o copilărie nevinovată, inofensivă, odihnitoare. Aici intervine, însă, un interesant paradox. Timpul liber al oamenilor se împarte în: timp pentru odihna fizică, timp pentru activităţi de sărbătoare şi timp pentru activităţi cultural-educative. Aducând în discuţie, însă, problema unei arte şi a unui sistem de obiecte generatoare de spectacol, cu ajutorul cărora se poate obţine căderea în copilărie, arta modernă operează o evadare din sărbătoresc, întrucât copilăria se situează undeva dincolo de posibilitatea distincţiei dintre cotidian şi sărbătoresc.

Deşi viaţa socială modernă pare a beneficia de pe urma faptului că arta, sub diferite forme, diluate sau sublimate, cuprinde zone culturale tot mai vaste, ea se resimte, totuşi, de pe urma atrofierii unora dintre atributele de sărbătoare prin excelenţă, pe care altă dată timpul liber al oamenilor le poseda.

În momentul de faţă, noi suntem nevoiţi să ne raportăm la mase de milioane şi milioane de oameni, ajunşi într-un contact unidimensional cu arta, în sensul urmăririi mai mult a efectului de plăcere. Unele dintre experimentele „şocante" ale artei şi literaturii contemporane de avangardă pot să-şi găsească explicaţia ca reacţie împotriva acestei stări de lucruri. Tendinţele de didacticism, programat şi el, pe care le preconizează astăzi unele orientări artistice şi literare moderne, pot să-şi găsească, de asemenea, explicaţia, ca reacţie împotriva stărilor de lucruri la care ne-am referit.

Ce s-a pierdut, înainte de toate, din vechea dimensiune a timpului liber, identificat cu timpul de sărbătoare, este reflecţia. Lumea de azi pare a preţui mai mult efectul de încântare spontană oferit de către orice spectacol. Există parcă o anumită teamă sau o anumită

reţinere de a reflecta în legătură cu priveliştea ce ţi se arată. De aici, poate, lipsa de solemnitate a spectacolului contemporan, indiferent în ce ipostaze l-am judeca. Noi, însă, ne cunoaştem, totuşi, puţin; ne cunoaştem mai mult pe linia a ceea ce ne-ar place să fim şi nu pe linia a ceea ce Bântem în realitate. Cu ani în urmă, Johan Huizinga atrăgea atenţia că oimul se defineşte nu numai ca *Homo faber*, ca *Homo sapiens*, ca Zoon *politikon*, ca *Homo sartoris*, dar şi ca om care se joacă – *Homo ludens*.

LIMBAJUL DE SĂRBĂTORI

Thomas Carlyle, în *Sartor Resartus*, care a apărut în 1833, îşi exprima – având, fără îndoială, dreptate – mirarea că atâţia oameni, convinşi, ea şi Pico della Mirandola, că ştiu de *omni re scibili et quibusdam aliis*, capabili să înnegrească mii de pagini despre cele mai abstracte probleme şi cele mai îndepărtate zone ale lumii, nu s-a pronunţat niciodată, filosofic, despre lucrurile pe care zilnic le îmbracă: despre haine. Din păcate, textul lui Carlyle constituie, el însuşi, o încercare de a nu te exprima într-o problemă dată, vorbind totuşi, în mod paradoxal, despre ea.

De cele mai. multe ori, problema îmbrăcăminţii e redusă şi asimilată fenomenului *modă*. Dar, dincolo de consideraţiile care pot fi făcute în legătură cu moda, vestimentaţia solicită şi o anumită abordare estetică mai vastă.

Zilnic participăm, cu toţii, la realizarea uriaşului spectacol urban, specific civilizaţiei în care trăim. Fiecare reprezentăm un element ce asigură configuraţia, permanent inedită, a străzii, a sălilor de spectacol, a locului de muncă, a parcurilor şi punctelor de agrement. Orice element nou – de vestimentaţie se dovedeşte în măsură să asigure prezenţei noastre acel plus de „ceva aparte”, care să atragă atenţia. Apar sentimente noi, apar reacţii noi, apar noi forme de comportament, condiţionate continuu de modificaţiile intervenite peste tot la nivelul îmbrăcăminţii. Considerăm fără importanţă un amănunt de ordin vestimentar, care pune omul într-o lumină nouă. În realitate, însă, tocmai aici se cere căutat unul din marile mobiluri ale devenirii noastre cotidiene.

Lumea în care trăim comportă, pentru simţurile de care dispunem, un sistem stabil de repere şi un sistem de repere care se schimbă. Cea mai mare parte dintre impresiile pe care le „consumăm” sunt legate tocmai de sistemul de repere, în continuă schimbare, a

lumii în care trăim. Probabil lumea s-ar dovedi plictisitoare dacă nu ar interveni această frenezie a noutăţii, specifică, mai ales, vieţii urbane. Nu încape nicio îndoială că schimbările vestimentare sunt în măsură a-şi spune cuvântul asupra întregului nostru sistem de trăiri cotidiene, de aspiraţii zilnice, de dispoziţii curente.

Definindu-se, în secolul nostru, printr-un plus de mobilitate – fenomenul modei ne poate sta mărturie – vestimentaţia comportă, ea însăşi, un sistem de date dinamice şi un sistem de date statice. Datele dinamice privesc libertatea, în materie de vestimentaţie, permisă în funcţie de posibilităţile materiale ale individului şi de rigorile estetice ale timpului, libertate condiţionată de realităţile sociale din fiecare ţară. Datele stabile privesc ansamblul de forme, cromatica şi calitatea materială a vestimentaţiei, adoptate sau impuse pentru diferite categorii umane, la un moment dat.

Îmbrăcămintea poate fi studiată, astfel, ca „*instituţie*”.

Pentru o mai bună înţelegere a instituţiei la care ne referim, e necesar să procedăm la un scurt examen al sistemului de obiecte intrând în componenţa îmbrăcăminţii.

Există o îmbrăcăminte de lucru şi există o îmbrăcăminte de sărbătoare. La modul ideal, putem opera următoarele distincţii.

Îmbrăcămintea de lucru este destinată protecţiei corpului uman împotriva agenţilor fizici de ordin extern – ploaie, vânt, frig ş.a.m.d. E indiscutabil că, pe lângă funcţiile de ordin practic, îmbrăcămintea, studiată într-o asemenea ipostază, mai îndeplineşte şi altele. Ele se referă, de astă dată, la protecţia corpului nostru împotriva curiozităţii celor din jur, împotriva privirii „celorlalţi11 – cum ar fi spus Sartre –, principală însă rămâne valoarea lor practică.

Îmbrăcămintea de sărbătoare ni se prezintă într-o situaţie diametral opusă. Funcţiile sale practice cad pe un al doilea plan. Aici, îmbrăcămintea intervine în ipostază de sistem de obiecte îndeplinind o funcţie morală dar, evident, şi o funcţie estetică. În ce constă funcţia estetică a îmbrăcăminţii pe care o purtăm în zilele de sărbătoare, în orele de răgaz, în apariţiile noastre „publice”?

Poate că insistând puţin în legătură cu răspunsul posibil la această întrebare legată de estetica îmbrăcăminţii vom reuşi, ulterior, să ne edificăm asupra unor întrebări privind necesitatea artei, metamorfozele artei moderne, dialectica fenomenului artistic contemporan.

Una dintre figurile ciudate ale gândirii filosofice şi estetice din primele decenii ale secolului nostru rămâne, orice s-ar spune, cea a lui Thorstein Veblen.

„L-aţi citit pe Veblen?” – se întreabă, în prefaţa la ediţia franceză a principalei lucrări semnate de către acest filosof american al culturii, *The Theory of The Leisure Class* (1929) – „Teoria clasei loisir-ului” –, Raymond Aron. Întrebarea, formulată astfel, implică de la sine un anumit reproş pentru cel care nu şi-a găsit timpul necesar sau n-a avut posibilitatea să-i citească pe Veblen, g înditor atât de pasionat. Veblen porneşte de la premisa că oamenii pot fi înţeleşi în două feluri: atunci când sunt studiaţi în lumina relaţiilor de producţie pe care le au unii cu alţii şi atunci când sunt studiaţi în lumina relaţiilor de odihnă (*leisure*), pe care ajung să le aibă unii cu alţii, în anumite momente ale existenţei lor sau pe parcursul întregii lor existenţe, în funcţie de grupurile sociale din care fac parte.

Efortul de a înţelege oamenii în lumina relaţiilor de producţie pe care le au unii cu alţii ne apare încununat cu succes în geniala operă a lui Karl Marx.

Thorstein Veblen crede că mai rămâne, totuşi, o zonă neacoperită de investigaţiile întreprinse din perspectiva filosofiei marxiste în vederea înţelegerii omului. Această zonă priveşte activităţile stând sub semnul răgazului.

Din antichitate şi până astăzi, poate fi urmărită istoria unei adevărate „clase” a loisir-ului. Această clasă priveşte întotdeauna pe oamenii neangrenaţi în activităţile productive, neangrenaţi în viaţa activă a societăţilor, trăind de pe urma muncii celorlalţi. Se petrec, la nivelul acestei „clase”, unele fenomene demne de luat în seamă.

Ce fac oamenii când nu muncesc, ce se întâmplă cu ei?

Să pornim de la îmbrăcăminte. Apare limpede că, în aceste condiţii, fiecare se îmbracă nu numai pentru a fi protejat împotriva frigului sau împotriva ploii, ci şi dintr-o serie de alte considerente, ţinând, în primul rând, să apară celorlalţi într-un anumit fel, care să-i favorizeze. În condiţii de muncă intensă, chiar dacă ne-am imagina o situaţie de mare opulenţă în ce priveşte producţia de materiale textile şi confecţii, nu poate să existe, sau există mai puţin, o asemenea preocupare. Fenomenul „modă”, ale cărui sensuri lumea contemporană caută tot mai mult să le desluşească, se cere înţeles pornind de aici. Moda, după Veblen, reprezintă un fenomen estetic cu

implicaţii în economie şi cultură, în morala oamenilor, care se referă cu precădere, la activităţile de „loisir”, de răgaz. Numai în momentele de „loisir” cineva poate să se preocupe de aspectul estetic al îmbrăcăminţii pe care o poartă. Sunt grupuri sociale trăind exclusiv sub semnul „loisir”-ului, sunt categorii umane cu un acces incomparabil mai mare la „loisir” decât altele – cum ar fi femeile şi tineretul – care aduc în discuţie problema îmbrăcăminţii şi sub un alt aspect decât cel utilitar.

Să examinăm, mai întâi, motivaţia îmbrăcăminţii.

Am putea proceda la două distincţii: îmbrăcămintea destinată să protejeze corpul împotriva agenţilor de ordin fizic din exterior şi îmbrăcămintea destinată să acopere corpul.

Din considerente de ordin metodologic, să desemnăm primul tip de îmbrăcăminte prin termenul de *haine*, iar celălalt prin termenul de *veşminte*.

Veşmintele s-ar justifica, aşadar, ea îmbrăcăminte ce urmează a fi purtată în timpul de răgaz al oamenilor, în timpul de odihnă şi de sărbătoare. Hainele ar desemna, într-o asemenea situaţie, îmbrăcămintea de toate zilele, îmbrăcămintea cotidiană, îmbrăcămintea de lucru. De bună seamă, fiecare dintre aceste categorii de îmbrăcăminte comportă alte şi alte distincţii. „Ţinută”, „costum”, „toaletă”, „uniformă14 sunt termeni desemnând categorii de veşminte destinate diferitelor ocazii sau momente din activităţile de „loisir”, din activităţile de răgaz. *Costumul* ar fi, din acest punct de vedere, îmbrăcămintea de apărut în general în public. *Ţinuta* ar privi îmbrăcămintea în care se poate apărea cu ocazia anumitor evenimente, cu ocazia anumitor activităţi publice, în condiţiile îndeplinirii anumitor „obligaţii” publice. *Toaleta* s-ar referi la ansamblul de piese vestimentare în care e indicat cum cineva poate să apară în public într-un anumit moment al zilei, într-un anumit moment de solemnitate sau, dimpotrivă, de intimitate. *Uniforma* ar desemna ansamblul de piese vestimentare obligatorii şi impuse prin regulament la o categorie numeroasă de persoane, în virtutea statutului social, pe care acestea îl au, în cadrul profesiei pe care o practică, în cadrul activităţilor la care sunt angajate.

În orice caz, atunci când vorbim despre veşminte nu mai avem în vedere caracterul protector, din punct de vedere fizic, al acestora. Intră în discuţie, de astă dată, calitatea lor de obiecte ce trebuie să

acopere corpul uman. În starea sa nudă, corpul uman ne apare neprotejat – atât de agenţii de ordin fizic dinafară, cât şi de privirile „celorlalţi”.

Printre posibilele încercări de înţelegere a omului, nu poate fi ignorată nici aceea de a-l studia în calitate de „singurul animal îmbrăcat”. Într-o carte destul de insolită, intitulată Le *nu et le vetement* (Paris, 1972), Marc-Alain Decamps arată că îmbrăcămintea a generat, pe parcursul istoriei, o serie de complexe specific umane pe care, ignorându-le, ne va fi greu să ne înţelegem pe noi înşine. Iniţial apărută din necesităţi strict practice, îmbrăcămintea a căpătat, ulterior, noi justificări. Omul îmbrăcat ne apare nu numai în ipostaza de fiinţă protejată împotriva agenţilor naturali de tot felul, dar şi în ipostaza de fiinţă dispunând de un plus de forţă, de un plus de apărare în confruntările sale cu „ceilalţi”. Încă de pe această treaptă, îmbrăcămintea ajunge să posede şi o anumită putere magică, persoana înveşmântată prezentându-se într-o situaţie avantajată faţă de persoana nudă.

Condiţia de nuditate va evoca, cu timpul, starea de existenţă inferioară, când umanul şi animalicul nu mai pot fi disociate cu toată claritatea. Originile pudorii şi ale ruşinii, sentimente în sensul cărora se va înălţa edificiul culturii europene, îşi găsesc o posibilă explicaţie, iniţiind analiza funcţiilor îmbrăcăminţii în acest fel.

Vestimentaţia ne apare astăzi ca sistem de obiecte destinat a acoperi corpul, atât pentru a-l proteja, cât şi pentru a-l prezenta într-o lumină avantajoasă pe cel care se expune privirii noastre. Veşmântul îndeplineşte, printre altele, în acest caz, funcţia de a ascunde defectele de ordin anatomic ale corpului nostru, de a ascunde, cel puţin parţial, consecinţele tributului pe care un corp trebuie să-i plătească vârstei biologice. În anumite condiţii, veşmântul se prezintă în calitate de sistem de obiecte menit a proteja corpul nu numai de *„dezgustul”*, dar şi de *„dorinţele”* celorlalţi. Aceasta ar constitui o explicaţie la întrebarea: de ce problema vestimentaţiei – nu a îmbrăcăminţii – interesează mai mult femeile. Veşmântul – ne atrag atenţia psihanaliştii – priveşte, în primul rând, zonele legate de instinctul erotic şi de activităţile biologice elementare. În această ipostază, el indică omul aflat într-o anumită atitudine socială, care se cere denotată de către celălalt. În lumina veşmântului pe care-l poartă, fiecare persoană parează şi dirijează, într-un sens care-i convine, atât privirea,

cât şi un întreg complex de sentimente, din partea celui care priveşte.

„A privi” şi „a fi privit” devine, în aceste condiţii, o relaţie care se cere atent analizată. Studiile iniţiate din perspectiva metodei psihanalitice atrag atenţia asupra unei consecinţe pe care a ajuns s-o aibă, cu timpul, corpul uman vestimentat: nostalgia nudităţii.

Istoria costumului, în Europa, dar şi pe alte continente, pare a constitui o dovadă destul de convingătoare în privinţa unei asemenea convingeri. Pe parcursul secolelor, începând din Evul Mediu, devin accesibile privirii, odată cu schimbările vestimentare de rigoare, mereu alte şi alte zone ale corpului, în afară de acelea capabile să sugereze activităţile biologice, în raport de care s-a constituit sentimentul ruşinii şi al pudorii.

Vom înregistra, pe această linie, o dublă posibilitate de analizare a corpului uman vestimentat: semnalizarea la nivelul veşmântului, în sensul „forţei magice” de care el dispune şi semnalizarea la nivelul acelor porţiuni ale corpului rămase descoperite, în sensul nostalgiei pentru aceasta, în condiţiile în care pot fi sugerate posibilităţi de satisfacţie erotică.

Pe plan social, veşmântul aduce în discuţie şi o seamă de posibilităţi de distincţie între membrii diferitelor grupuri, care prin interesul pentru acelaşi tip de îmbrăcăminte, prin aprecierea reciprocă în lumina aceluiaşi tip de îmbrăcăminte, devin mai „legaţi unii de alţii”.

Ţinând seama de funcţiile în sensul cărora veşmântul a evoluat, nu putem ignora nici caracterul său simulatoriu, oferind nelimitate posibilităţi de a induce în eroare privirea, de a mistifica sentimentele, de a facilita distanţarea interumană.

Persoana îmbrăcată, în funcţie de veşmântul pe care îl poartă, poate căpăta unele atribute de *fetiş*. În faţa omului purtând însemnele vestimentare ale unui rang social înalt ceilalţi sunt datori să se plece.

În faţa persoanei purtând însemnele vestimentare ale unui grup social privilegiat, sentimentul de respect şi admiraţie se impune de la sine. Pe parcursul secolelor, în Europa, ca şi în alte părţi ale lumii, veşmântul s-a dovedit un puternic element de discriminare umană.

Din altă perspectivă, el ne apare şi ca mijloc de alienare a individului, în măsura în care, dincolo de sentimente şi aspiraţii, dincolo de valoarea cuiva, funcţionează veşmântul. Uniforma, în anumite cazuri, posedă semnificaţia unui sistem de piese vestimentare alienante. îmbrăcat în uniforma pe care o solicită o anumită

profesiune, omul își pierde 01 parte dintre atributele sale umane, reactkmând în spiritul prevederilor unui regulament determinat, chiar dacă acest fapt contravine propriilor sale sentimente.

Astfel s-ar explica principalele tendinţe care se manifestă în creaţia vestimentară astăzi, în sensul promovării unui anumit democratism al veşmântului, cu excepţia uniformelor, fiecare având libertatea să se îmbrace cum vrea, în sensul promovării unei linii a modei care să faciliteze punerea în valoare a materialelor ieftine, să sublinieze ţinuta juvenilă şi alura sportivă, să reducă distanţarea interumană, să sfideze discriminările practicate, secole de-a rândul, nu numai între membrii diferitelor grupuri sociale, dar şi între sexe, prin intermediul veşmântului.

Spectacolul vestimentaţiei ne apare astăzi cum nu se poate mai variat. Înregistrăm, pe linia celor mai recente tendinţe ale modei, o surprinzătoare ambiţie a originalităţii. Revistele de modă şi casele de modă ne propun soluţii dintre cele mai fanteziste. Masca individuală, obţinută, de cele mai multe ori, prin intervenţii, sau „nonin, intervenţii” de ordin capilar, se cere armonizată cu vestimentaţia.

Strada, pentru anumite categorii restrânse de populaţie, locul de muncă, instituţiile artistice tradiţionale, zonele de agrement oferă astăzi, pretutindeni, un spectacol estetic de extraordinară amploare, realizat, printre altele, şi în condiţiile în care timpul pentru purtat veşmintele – timpul liber al oamenilor – a crescut simţitor.

Printre sentimentele întreţinute permanent de acest impresionant spectacol figurează şi teama de desuetudine. Moda, indiferent de categoriile umane la care se referă, aduce în discuţie un sentiment pe care îl încearcă şi publicul contemporan al artei: teama de a deveni desuet, de a nu fi „în rând cu lumea”, chiar atunci când anumite manifestări, anumite acte nu-ţi convin.

Frenezia noutăţii reprezintă, printre altele, o stare de spirit de asemenea specifică timpului de faţă. Ea se traduce prin „nevoia” de a vedea mereu „altceva”, prin plictiseală în faţa formelor durabile. Pot fi distinse astăzi numeroase preocupări în sensul satisfacerii unei asemenea nevoi. Sistemul de „plăceri”, al omului contemporan, cu implicaţii şi în sfera esteticului, ne apare, din această perspectivă, destul de complicat.

În raport cu veşmintele intervine corpul uman în starea sa originară, antrenat fiind pe linia atâtor obsesii şi ambiţii care-i asigură

acele note specifice vieţii spirituale din epoca noastră. În raport cu figura umană ce posedă atributele sociale recunoscute, în primul rând la nivelul veşmintelor, intervin alte ambiţii, alte obsesii, alte satisfacţii şi insatisfacţii, cu ecouri prelungi în sfera esteticului, inclusiv în zonele artei.

STATUTUL OMULUI CARE SE JOACĂ

Cel puţin la prima vedere, dreptatea pare a fi de partea lui Martin Heidegger, atunci când afirmă: „Nicio epocă nu a acumulat despre om cunoştinţe atât de numeroase ca epoca noastră. Nicio epocă nu a reuşit să-şi prezinte cunoştinţele despre om într-o formă care să ne măgulească pe toţi atât de mult. Nicio epocă n-a reuşit să-şi expună cunoştinţele despre om atât de prompt şi accesibil ca epoca noastră. Însă nicio epocă n-a ştiut mai puţin ce este omul. Şi în nicio epocă omul nu a apărut mai misterios ca astăzi”. Într-adevăr, ce reprezentăm, totuşi, noi? Populăm o planetă nu prea mare, având perspectiva de a o aglomera, în ritm tot mai accelerat. Sperăm deja în posibilitatea descoperirii şi utilizării unor spaţii extraterestre, dar asta nu poate anula preocuparea care se încearcă, în mod firesc, faţă de schimbările spectaculoase ce intervin, în secolul XX, pretutindeni. Apelăm, pentru înţelegerea viitorului, la diferite puncte de sprijin fixate pe traiectoria unui trecut consemnat în cronicile şi hrisoavele vechi, indicat prin rezultatele descoperirilor arheologice recente, evocat prin atâtea mituri, a căror origine se pierde în negura vremii. Ne sunt oferite tot felul de comparaţii între cazurile anterioare şi cele prezente. Dintre ipostazele umane, aceea de *Homo sapiens* – omul care ştie – rămâne pentru noi, fără îndoială, cea mai măgulitoare, cea mai comodă şi cea mai îndrăgită. Prin comparaţie cu restul vieţuitoarelor, omul apare, astfel, în calitate de fiinţă luminată, condamnată, prin însăşi natura sa, la a şti, la a se autodepăşi, la afirmare nestăvilită în lume. Ne izbim, însă, la fiecare pas, de cazuri în care omul se justifică nu numai ea fiinţă care înţelege, dar, câteodată, şi ca fiinţă ce refuză înţelegerea, ca fiinţă supusă încă comandamentului principalelor instincte şi nevoi biologice comune întregului regn animal. Cum rămâne atunci cu acea formulă încărcată, pe parcursul anilor, de atâta savuroasă poezie, ce ne aminteşte că existenţa noastră stă sub semnul lui „Homo sapiens”?

Încă din timpuri foarte vechi, alături de capacitatea omului de a şti, de condiţia lui de *sapiens*, au fost semnalate şi altele, deopotrivă semnificative. Omul este singura fiinţă care transformă natura în

conformitate cu propriile sale interese, nevoi şi aspiraţii.

Formula de „Homo faber” trimite la unul din aspectele tot atât de specifice ale condiţiei umane, ca şi „Homo sapiens”.

Omul înţeles ca fiinţă încercând un tip de plăcere specifică, acea plăcere a artificialului, pe care Ralea, în *Explicarea omului*, o găseşte ea stând la baza a tot ce poate să însemne artă, omul înţeles ca fiinţă care cunoaşte fenomenul vestimentaţiei, sau omul înţeles ca animal politic – Zoon politikon –, aşa cum îl descoperea Aristotel, reprezintă, în egală măsură, ipostaze caracteristice ale existenţei noastre.

Epuizează ele, însă, întreaga noastră existenţă? E foarte riscant un răspuns categoric afirmativ. Arta, jocul, visurile, diferitele forme de comunicaţie, existente numai la oameni, aduc, în egală măsură, în discuţie problema condiţiei noastre specifice. Ne place, de obicei, să fim consideraţi şi trataţi drept fiinţe serioase.

Cercetările de ordin antropologic, de ordin sociologic, dar şi de ordin estetic, întreprinse mai ales în ultimul secol, au adus în discuţie însă şi o latură *„neserioasă”* din structura existenţei noastre. Ea se referă, cu precădere, la dimensiunea *ludică* a activităţii umane. Ca fiinţe serioase, noi ne aflăm angajaţi într-o serie de activităţi sociale grave şi importante. În acelaşi timp, însă, ne aflăm angajaţi într-un număr impresionant de activităţi „neserioase”.

Suntem, de obicei, dispuşi să considerăm că numai copiii cunosc fenomenul jocului. O analiză mai atentă a propriei noastre existenţe va demonstra, cu toate acestea, că în viaţa fiecăruia din noi, inclusiv la anii maturităţii, intervine o importantă componentă de *joc*. Raporturile noastre cu ceilalţi, raporturile noastre cu lucrurile, raporturile noastre cu diferitele instituţii sociale – juridice, administrative, politice – trimit la această misterioasă realitate a jocului.

Gândirea comună ne învaţă că joc trebuie considerată orice activitate cheltuită fără un scop exterior ei înseşi.

Noi ne-am mai referit şi până acum şi ne rămâne încă să discutăm, în paginile ce urmează, despre fenomenul ciudat al obiectelor inutile, al obiectelor care se justifică prin ele însele şi faţă de ele însele, aduse în discuţie legat de modul de viaţă specific oamenilor. În fond, o sculptură, un desen, o poezie nu-şi găsesc nicio altă justificare în afara lor înseşi. Aparent, şi fără poezie, şi fără muzică, şi fără pictură oamenii pot trăi pe pământ. Naşte însă întrebarea dacă a trăi fără asemenea lucruri pe pământ mai presupune a trăi la modul

uman, aşa cum înţelegem noi umanul astăzi.

Ne izbim, de această dată, de existenţa unor activităţi care, de asemenea, nu se justifică decât în ele însele şi prin ele însele. A te juca reprezintă, cel puţin la prima vedere, o activitate inutilă. Trebuie să ai prea mult timp liber, trebuie să nu resimţi răspunderea ce-ţi revine, ca persoană angajată în diferite acţiuni sociale grave şi importante, pentru a-ţi permite luxul jocului. Şi totuşi, luxul jocului şi-i permite toată lumea, fără ca să se gândească cineva vreodată că prin aceasta noi suntem „neserioşi”, ignorând problemele sociale grave pe care le avem de rezolvat.

Astfel, jocul apare ca o altă faţetă a aceleiaşi realităţi unice, realitatea umană.

Prin contrast cu munca, de exemplu, expresie a unor nevoi determinate, activitate desfăşurată sub semnul constrângerii, jocul apare ca activitate liberă, desfăşurată în conformitate cu energia vitală de care membrii unui grup social dispun, la un moment dat. Ceea ce apare interesant la oameni este faptul că jocul implică, totuşi, anumite constrângeri – constrângeri, însă, ce nu sunt impuse din afară, constrângeri liber acceptate. Un examen logic al jocului la oameni ar putea sugera concluzia că acesta, presupunând întotdeauna un sistem de norme care se cer respectate de către participanţi, se neagă pe sine1 însuşi, se dezice de propria sa noţiune. Şi totuşi, jocul, la oameni, este recunoscut ca activitate de sine stătătoare, care se defineşte prin opoziţie cu activităţile grave, importante şi „serioase”.

Multe dintre problemele pe care le aduce în discuţie realitatea jocului uman par în măsură să ne edifice asupra unor resorturi extrem de complicate ale artei şi ale raporturilor dintre artă şi diferite categorii umane.

Observaţia cu privire la apropierea dintre artă şi joc datează – după cum se ştie – încă de multă vreme. Johan Huizinga a procedat la o repunere a ei în discuţie, ţinând seama de experienţele culturale ale secolului XX, prin *Homo ludens* (1938). Lucrarea a stârnit, încă de la apariţie, un enorm interes.

Huizinga rămâne, fără îndoială, unul dintre gânditorii contemporani cei mai originali. Cultura olandeză îl revendică, totodată, pe Johan Huizinga, nu numai ca filosof, dar şi ca scriitor de zile mari. Textul său posedă o anumită ritmică interioară, o anumită plasticitate şi strălucire a verbului, în măsură să asigure argumentelor prezentate

acel plus de forţă, acea capacitate seductivă proprie tuturor marilor monumente ale unei spiritualităţi. Important nu ni se pare, totuşi, faptul că *Homo ludens* a stârnit interes, sau că este una dintre cărţile care se citesc cu multă plăcere. Important ni se pare ecoul pe care *Homo ludens* I-a avut asupra unor direcţii de studiu în ştiinţele umanistice moderne.

Huizinga e de părere că noi nu trebuie să privim jocul ca una dintre componentele vieţii spirituale ale unei (poci, ci ca spiritualitatea însăşi. Lumea spiritului este, după el, prin excelenţă joc. „În conştiinţa noastră, ideea de joc se opune aceleia de lucru serios. Acesta din urmă, însă, e ceva tot atât de ireductibil ca şi jocul. Analizând mai îndeaproape antiteza joc – lucru serios, ea nu ne apare nici concludentă, nici solidă. Putem spune: jocul este neseriosul. Dar, pe lângă faptul că această judecată nu indică nimic cu privire la caracteristicile pozitive ale jocului, este şi foarte instabilă. De îndată ce modificăm propoziţia precedentă, spunând: jocul nu este serios, antiteza ne-a trădat, căci jocul poate foarte bine să fie serios, în plus, întâlnim imediat diferite categorii fundamentale ale vieţii, care se situează şi ele în neserios, fără ca, datorită acestui lucru, să fie echivalente cu jocul. Râsul se opune, în anumite privinţe, seriosului, dar el nu se află în niciun fel legat nemijlocit de joc. Copiii, jucătorii de fotbal sau de şah joacă cu cea mai mare seriozitate, fără cea mai mică veleitate de a stârni râsul. E curios că tocmai operaţia pur fiziologică a râsului este o proprietate exclusivă a omului, în timp ce funcţia ingenioasa a jocului este comună omului şi animalului. *Animal ridens*, al lui Aristotel, caracterizează, mi se pare, mult mai net contrastul dintre om şi. animal, decât ceea ce noi recunoaştem prin formula de *Homo sapiens*. Ceea ce este valabil pentru râs, este valabil şi pentru comic. Comicul se situează, şi el, în neserios; el prezintă o anumită legătură cu râsul şi-i stârneşte, dar conexiunea lui cu jocul este de natură accesorie. În sine, jocul nu este comic, nici pentru jucători, nici pentru spectatori… Dacă numim comice farsa şi comedia, nu e datorită acţiunii jocului în sine, ci datorită gândirii ce se află în ele; mimica clownului, caraghioasă şi rizibilă, nu poate fi luată drept joc, decât într-un sens foarte larg. Comicul este în strânsă legătură cu prostia. În schimb, jocul nu este prostesc. El se situează în afara antitezei înţelepciune – prostie. Totuşi, noţiunea de prostie trebuie să fi servit pentru a exprima marea, diferenţă dintre unele stări spirituale…

Toţi termenii acestui grup de noţiuni vag asociate, căruia îi aparţin jocul, râsul, gluma, şaga, comicul şi prostia se înrudesc prin caracterul ireductibil al conceptului lor, caracter pe care a trebuit să-i recunoaştem până acum numai jocului”.

Încercând să delimiteze cât mai precis domeniul jocului, Johan Huizinga operează, mai întâi, un grup de distincţii între jocul la animale şi jocul la oameni, oare întotdeauna presupune convenţie, presupune un sistem de reguli, presupune iniţiativă şi presupune aluzie conştientă la anumite stări reale de lucruri.

Să-l ascultăm mai departe pe Johan Huizinga: „Cu cât încercăm mai mult să stabilim diferite puncte de «le-marcare între joc şi celelalte forme de viaţă ce par a c. r înrudi cu acesta, cu atât mai mult iese în evidenţă extrema lui autonomie. Am putea împinge mai departe decât am făcut-o până acum această excludere a jocului din sfera marilor opoziţii de categorii. Dacă jocul rămâne în afara disjuncţiei dintre înţelepciune şi prostie, el rămâne tot atât de îndepărtat de antiteza dintre adevăr şi minciună, sau de cea dintre bine şi rău. Jocul în sine, ca activitate a spiritului, nu comportă, fără îndoială, vreo funcţie morală strictă, vreo virtute, vreun păcat.

Neputând fi legat direct nici de adevăr, nici de bine, se situează cumva jocul în sfera esteticului? Aici, judecata noastră ezită. Frumuseţea nu este o calitate inerentă jocului ca atare, totuşi, acesta oferă pretextul asocierii lui cu diferite elemente ale frumuseţii. Dacă de formele cele mai primitive ale jocului se leagă încă de la origini mişcarea şi graţia, frumuseţea corpului omenesc în mişcare îşi află în joc expresia cea mai înaltă. În formele sale superioare, jocul este pătruns de ritm şi armonie, condiţii fundamentale de existenţă a obiectului estetic”.

O serie de studii ulterioare, a căror sinteză ne-o oferă Roger Caillois, în *Les jeux et les hommes* (Paris, 1958) pornind de la premisele create de textul lui Huizinga şi dezvoltând ideea că la oameni, jocul este diferit de jocul animalelor, prin aceea că se manifestă în prezenţa unor norme, fie fixate dinainte („regulile jocului”), fie inventate în cursul însuşi al acţiunii indice, cum se întâmplă adesea în cadrul improvizaţiilor infantile, atrag atenţia că despre joc putem discuta ca despre o instituţie spirituală foarte complexă.

Patru sunt, după Roger Caillois, principalele ipostaze ale jocului, comportând, fiecare, o atitudine ludică diferită şi un sistem de reguli

aparte. Prima se referă la jocurile prin care se încearcă sfidarea sorţii, sfidarea cursului normal al devenirii lumii, aşa cum se întâmplă în jocurile de noroc. Simbolul acestei ipostaze îl reprezintă zarurile – „*alea*”.

A doua se referă la jocurile prin care omul se sustrage de la problemele grave şi importante ale lumii, printr-un număr de tehnici specifice, cufundându-se în uitare, năuceală, euforie, extaz. Termenul grec *ilynx*, însemnând vârtej, ar desemna, poate cel mai concludent, această ipostază a jocului.

Gustul competiţiei, acea atitudine pe care cuvântul grec *agon*, care însemna, de fapt, luptă, pare să o indice, se prezintă ca o altă ipostază a jocului.

Plăcerea de a te prezenta altfel, seducţia deghizării, a măştii, a imitaţiei, a teatrului ar reprezenta, după Caillois, a patra şi ultima ipostază a jocului.

Mai mult decât oricare termen, ceea ce englezii numesc *mimicry*, însemnând în acelaşi timp imitaţie şi maimuţăreală, pare a fi în măsură să desemneze această a patra ipostază a jocului.

Sub toate aceste aspecte ale sale, jocul se traduce prin libertate. Să ne amintim că deja în viziunea secolului al XVIII-lea, în acele *Brieje iiber desthetische Erziehung des Menschen*, de Schiller, jocul era considerat drept principala modalitate de a te manifesta liber, întrucât el presupune uitare de griji şi nu cunoaşte niciun fel de îngrădire, decât îngrădirea pe care şi-o impune cel care joacă sau se joacă.

În măsura în care arta se prezintă ca un sistem de „obiecte inutile”, cel puţin la modul ideal, domeniul artei a putut fi asimilat, de către unii autori, cu domeniul jocului.

În orice caz, apropierea dintre artă şi joc se face astăzi frecvent. Căutând să înţelegem sensul acestei „apropieri”, va trebui să nu uităm observaţiile lui Johan Huizinga, din

Homo ludens, expuse anterior. Pentru Huizinga, spirituali lalea în genere se defineşte prin excelenţă ca joc: „Marile activităţi primitive ale societăţii umane sunt toate întreţesute cu joc. Să ne gândim la limbaj, acest prim şi. suprem vehicul pe care omul şi-i fabrică spre a putea comunica, învăţa, comanda. Graţie limbajului, el distinge, defineşte, constată, într-un cuvânt dă nume de lucruri, transferându-le, din acest punct de vedere, de pe planul materialului pe planul spiritualului. Astfel, jucându-se, spiritul creator de limbaj navighează

neîncetat de la materie la lucrul gândit. Şi fiecare expresie abstractă ascunde o „figură”, iar fiecare „figură”, un joc de cuvinte. Astfel, omenirea îşi *recreează* mereu existenţa, ca un al doilea univers, al noţiunilor, al semnelor, alături de cel al naturii”.

În accepţiunea filosofului olandez, termenul de spiritualitate are un conţinut destul de ambiguu, în aşa fel încât o analiză riguroasă a tuturor ideilor expuse în *Homo ludens*, pe această temă, permite să se observe, astăzi, numeroase contradicţii şi numeroase puncte slabe.

Va trebui să ne delimităm hotărât de poziţia filosofului olandez, în încercarea sa de a identifica spiritualitatea cu jocul. Dacă, la prima vedere, o asemenea interpretare pare inocentă şi seducătoare, supusă unui examen logic riguros, vor putea fi observate numeroase contradicţii şi puncte vulnerabile.

Identificarea spiritualităţii cu jocul implică înţelegerea întregului domeniu al culturii ca spaţiu de refugiu, de evadare, de distragere de la răspunderile umane grave, lucide, „serioase”.

Identificarea spiritualităţii cu jocul sugerează posibilitatea interpretării conflictelor de idei între forţele reprezentând poziţii umane progresiste şi cele reprezentând poziţii umane conservatoare, ca simple tensiuni generatoare de spectacol, lipsite de gravitate şi de importanţă socială.

Numeroase teorii estetice nemarxiste, la modă astăzi în unele ţări, prezic o artă a viitorului funcţionând exclusiv la nivelul jocului. Arta viitorului se identifică, din perspectiva unor asemenea ipoteze, cu o artă prin excelenţă de divertisment.

Nu puţine sunt poziţiile exprimate de către unii esteticieni nemarxişti, potrivit cărora arta contemporană s-ar afla, pe punctul de a renunţa la cea mai mare prejudecată, după care s-a ghidat timp de secole şi milenii, prejudecata răspunderii şi a finalităţii sociale a actului de creaţie.

Sunt adeseori „reînviate*, eu destulă abilitate, pe linia apropierilor ce se pot stabili între artă şi joc, numeroase teorii estetice conservatoare din trecut, şi puse în concordanţă cu acele poziţii ce reflectă, indiscutabil, o anumită derută a gândirii filosofice contemporane, în faţa marilor mutaţii survenite în cultura ultimelor decenii.

Nu apare, astfel, de loc gratuită o discuţie despre rolul jocului în viaţa culturală a diferitelor grupuri sociale – mai mari sau mai mici –

angajată din perspectiva filosofiei marxiste. Adevărul este că în structura vieţii sociale contemporane jocurile ocupă un loc destul de important. Milioane de oameni sunt angajaţi în fenomenul spectacolelor sportive. În măsura în care intervine problema difuzării jocurilor prin noile mijloace de comunicaţie – radio, televiziune, presă – problema se amplifică.

Intervine, apoi, fenomenul celorlalte jocuri: actorii de cinema „joacă"; la teatru se „joacă" o piesă sau alta. Teoria matematică a jocurilor ne invită să interpretăm orice conflict ca „joc" între diferitele forţe desfăşurate, în sociologie, perioada anilor '60 aduce în discuţie metoda de investigare a lui Irving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), urmărind studierea vieţii diferitelor grupuri sociale ca spectacol în care indivizii îşi joacă fiecare rolul ce îi revine, scena umană reconstiluindu-se mereu, pe măsura noilor elemente apărute în desfăşurarea acţiunii. Pentru a înţelege oamenii – afirmă Goffman – e necesar să fim conştienţi că în relaţiile dintre ei intervine permanent un anumit coeficient de joc, prin care sunt mascate adevăratele lor sentimente şi intenţii. Intervine, aşadar, un anumit coeficient ide nesinceritate.

Nu încape discuţie, noile poziţii în abordarea fenomenelor de cultură se resimt de pe urma impulsului creat de cartea lui Johan Huizinga. Sunt necesare, din acest punct de vedere, unele precizări, credem, în măsură să ajute la înţelegerea jocului uman ca parte integrantă a vieţii sociale.

Johan Huizinga observa, pe bună dreptate, că la oameni jocul presupune, înainte1 de toate, o acţiune liberă. „Jocul comandat nu mai e joc. Cel mult poate fi reproducerea obligată a unui joc. Deja, prin acest caracter de libertate, jocul iese din matca devenirii umane fireşti. El vine să se adauge acesteia, să i se suprapună, ca un fel de ornament. Aici, se înţelege, libertatea trebuie luată în sensul larg în care problema determinismului nu e deloc atinsă".

Pe lângă faptul că jocul reprezintă o acţiune liberă, Huizinga crede că el trebuie deosebit şi de „viaţa curentă propriu-zisă". El oferă un pretext pentru evadarea din ea, spre a intra într-o sferă provizorie de activitate, cu tendinţe proprii".

Separându-se de viaţa curentă, prin locul şi durata pe care le ocupă, în cadrul acesteia, jocul trebuie înţeles ca o acţiune izolată şi limitată. „El se joacă până la capăt, înăuntrul anumitor graniţe de timp

şi de spaţiu. El îşi are cursul şi sensul lui în sine".

În aceste condiţii, jocul presupune, înainte de toate, *convenţie*. Se „convine" în legătură cu un sistem de reguli după care o acţiune urmează să se desfăşoare. În măsura în care cei ce participă nemijlocit la joc nu respectă convenţia, jocul nu mai poate continua. Johan Huizinga este categoric în această privinţă: „Arena, masa de joc, cercul. magic, templul, scena, ecranul, tribunalul, toate sunt, după formă şi funcţie, terenuri de joc, adică locuri consacrate, separate, îngrădite, sanctificate şi guvernate din interior de reguli anume. Sunt lumi temporare în miezul lumii obişnuite, concepute în vederea desăvârşirii unei acţiuni determinate. În limitele terenului de joc domneşte o ordine specifică şi absolută11.

Ordinea reprezintă, după Huizinga, una din trăsăturile pozitive ale jocului. El creează şi întreţine, atât la cei care-l practică, cât şi la cei care-l privesc, nostalgia ordinii, a perfecţiunii. „Jocul cere o ordine absolută. Cea mai uşoară derogare de la această ordine strică jocul, îi răpeşte caracterul şi valoarea lui. Această asociere intimă cu conceptul de ordine motivează, cert, locul atât de mare ce pare a fi atribuit jocului, pe plan estetic, cum am notat deja întâmplător mai sus. Jocul, spuneam noi, relevă o aspiraţie către frumuseţe. Dacă esteticul este identic cu obsesia de a crea forme ordonate, atunci el se înrudeşte îndeaproape, sub toate aspectele, cu jocul. Nu întâmplător termenii de care putem face uz spre a desemna elementele jocului provin, în bună parte, din sfera esteticului. Ei ne slujesc, toţi, pentru traducerea impresiilor de frumuseţe, dar şi de tensiune, echilibru, balans, alternanţă, variaţie, înlănţuire, deznodământ, soluţie. Jocul angajează şi eliberează. El absoarbe. Captivează. Altfel spus – farmecă".

Acuitatea unora dintre observaţiile lui Huzinga, cu privire la natura jocului, ne obligă să facem uz de aceste citate mari pe care, însă, le considerăm esenţiale în vederea unei dezbateri mai ample cu privire la structura componentei ludice din cadrul diferitelor activităţi umane. „Printre atributele ce se pot aplica jocului l-am numit pe acela de tensiune. Acest element ocupă un loc foarte important şi aparte în fenomenul jocului. Tensiune înseamnă incertitudine şi şansă. Există o aspiraţie către destindere. Ceva trebuie „să reuşească", cu preţul unui anumit efort. Acest element guvernează jocurile de îndemânare sau jocurile-probleme individuale – cum ar fi jocurile-mozaicuri, din diferite piese, pasienţele, tragerea la ţintă – şi capătă tot mai multă

importanţă, pe măsură ce jocul ajunge să aibă caracter de competiţie. În jocul cu zaruri şi în campionatul sportiv, această tensiune atinge culmile. Tensiunea conferă activităţii de joc, în ciuda situaţiei lui străine de domeniul binelui şi răului, un anumit. conţinut etic, căci prin tensiune forţa jucătorului este pusă la încercare: forţa fizică, perseverenţa, ingeniozitatea, curajul, rezistenţa şi, concomitent, forţa spirituală, pentru că trebuie să te menţii, întotdeauna, în ciuda dorinţei arzătoare de a câştiga, în limitele autorizate pentru orice joc. Calităţile de ordine şi tensiune, proprii jocului, ne conduc la reconsiderarea regulilor jocului".

Avându-şi regulile sale, fiecare joc solicită pe cel care îl practică la o anumită poziţie „cinstită". „Jucătorul care se opune regulilor sau se derobează de la ele este un «spărgător» de joc. Noţiunea de *fair play* este strâns legată de comportamentul celui care joacă: trebuie să joci «cinstit». Spărgătorul de joc e cu totul altceva decât falsul jucător. Acesta se preface a juca jocul. El continuă să recunoască cercul magic al jocului. Comunitatea jucătorilor îl iartă mai uşor pe acesta din urmă decât pe primul, deoarece spărgătorul de joc distruge propriul lor univers".

Cert este că întotdeauna, dincolo de consideraţiile care se pot face pe marginea lui, jocul aduce în discuţie problema raporturilor dintre timpul nostru destinat rezolvării problemelor umane grave şi presante şi timpul nostru liber.

În condiţiile timpului liber, evident, ponderea activităţilor ludice este mai mare decât în condiţiile timpului în care suntem chemaţi să prestăm un anumit „serviciu".

Pot fi oare asimilate activităţile ludice diverse întru totul cu fenomenele de cultură? Ar trebui poate să ţinem seama de faptul că, implicând, totuşi, o anumită componentă ludică, domeniul culturii se ataşează, în cea mai mare măsură, sferei a ceea ce noi numim „viaţa socială gravă".

E adevărat că la oameni jocul presupune, înainte de toate, convenţie. Se convine asupra unui sistem de reguli după care o acţiune urmează să se desfăşoare izolat de restul vieţii sociale. E adevărat că, pe acest plan, jocul prezintă multe puncte comune cu o serie de manifestări care au loc în perimetrul a ceea ce noi numim cultură. Spre deosebire de joc, însă, în cultură regulile asupra cărora „se convine" sunt dictate de interese umane grave. Dacă desfăşurarea de forţe

specifice jocului implică, de la bun început, o anumită delimitare de „restul vieţii”, tocmai pentru ca jocul să nu se confunde cu devenirea umană gravă şi serioasă, nu e mai puţin adevărat că, pe planul culturii, o asemenea izolare are loc în condiţiile în care se urmăreşte, programat, o anumită aluzie la ordinea şi perfecţiunea care ar trebui instaurate şi dincolo de spaţiul actului cultural.

Trebuie avut în vedere că în limitele jocului sunt posibile doar anumite manifestări, e permisă doar o anumită formă de comportament, pe când în limitele culturii formele de comportament posibile devin nelimitate.

În raport cu domeniul mai restrâns al artei, spectacolul ludic pare a se distinge prin faptul că posedă un grad mai pronunţat de ambiguitate, că e mai abstract şi că se consumă integral în momentul când ajungem să participăm la el. Spectacolul artistic posedă o dimensiune mai concretă şi un grad mai mare de stabilitate. Opera de artă rămâne mereu aceeaşi doar modalităţile de a o aborda se schimbă relativ. Sursa de spectacol rămânând permanent aceeaşi, opera de artă pe care o contemplăm, spectacolul artistic nu va putea niciodată constitui „altceva”, într-un grad atât de diferit de la un „caz” la altul, încât să nu mai poată fi recunoscut. Spectacolul ludic e permanent *„altul”*. Jocul odată sfârşit, nu mai rămâne nimic. Caracterul comun al ambelor tipuri de spectacol pare a rezida în exploatarea efectului de „eveniment extraordinar” al situaţiei la care participăm. E adevărat că atât spectacolul ludic cât şi cel artistic trimit, prin forţa împrejurărilor, undeva, la nişte zone, la nişte principii şi la nişte forţe ale lumii în care trăim, ce acţionează permanent asupra noastră. Spectacolul ludic reprezintă, însă, o aluzie extrem de vagă la principiile ce guvernează lumea aievea. El se consumă mai mult în sine şi pentru sine. Spectacolul artistic, în schimb, pare a se consuma în sine, pentru sine, dar şi pentru „altceva”.

Am mai avut ocazia să discutăm despre fenomenul jocului, în sensul distincţiilor la care procedăm acum. Poate nu ar fi lipsit de utilitate să observăm că în limba latină existau două cuvinte, ilustrând două aspecte complet diferite ale jocului, pe care însă noi, acum, le ignorăm, contribuind la sporirea coeficientului de echivoc şi confuzie care se creează în legătură cu raportul dintre joc şi celelalte sfere ale spiritului. Romanii aveau *jocus* şi *ludus*. *Jocus* desemna jocul de cuvinte, plezanteria; *ludus* desemna jocul prin acţiune. Oricum, e limpede că

între spectacolul ludic şi spectacolul artistic se cere operată o delimitare de fond. În acest sens, analiza unor termeni specifici jocului ar putea să ne slujească în încercarea noastră de a distinge clar spectacolul artistic de cel ludic.

Orice joc presupune, aşa cum pe bună dreptate remarcă Huizinga, un grup de elemente care, analizate atent, trimit la o realitate diferită de cea a artei. Intervine, în primul rând, problema spaţiului de joc.

Spre deosebire de *spaţiul estetic*, *spaţiul ludic* presupune un tip de izolare etanşă faţă de lumea reală. În măsura în care elemente ale lumii reale sunt introduse în spaţiul de joc, fără ca să fie prevăzute în sistemul de norme după care jocul se desfăşoară, acesta se degradează, transformându-se în situaţii ce reclamă întotdeauna o anumită lipsă de logică. Spaţiul de joc este, din acest punct de vedere, un spaţiu izolat, printr-un sistem de repere reale, sau imaginare, de „restul lumii".

Spaţiul artistic, în cazul teatrului sau al cinematografului, precum şi în cazul unor aşa-zise specii artistice mixte, presupune, şi el, izolare de „restul lumii". Această izolare, însă, se realizează în condiţiile în care jocul devine un fel de oglindă ce reflectă situaţii umane concrete, iar nu principii abstracte.

Orice joc se realizează cu două grupuri de elemente: cu *jucători* şi cu *jucării*. În anumite jocuri, jucătorul îndeplineşte funcţia de jucărie (unele jocuri sportive: boxul, bunăoară). Pot fi însă deosebite şi jocuri fără jucători, în aceste condiţii, graniţa dintre real şi ireal dispare. *Jocul ielelor*, al lui Cărnii Petrescu, reprezintă o piesă c-arc, prin titlul ei, trimite la o înfruntare de forţe invizibile, fără ca să apară cineva dispus să le dirijeze spre! nf runtare. Într-un asemenea sens, Costas Axelos, pornind de la unele intuiţii ale filosofiei lui Heraklit, e de părere, în *Le Jeu du Monde* (1963), că lumea, în devenirea ei permanentă, poate fi interpretată ca joc – fantastică înfruntare de forţe, un spectacol care se consumă şi renaşte permanent, la alte şi alte dimensiuni, cu fiecare nou element intervenit pe scena vieţii umane. Eugen Fink, în *Das Spiel als Weltsymbol* (1960), încearcă să înţeleagă jocul uman, aşa cum ni-l prezentale şi Axelos, ca parte a marelui joc cosmic. Magia, miturile, manifestările. religioase diverse, filosofia, viaţa cotidiană se prezintă, pentru Eugen Fink, ca aspecte ale unui uriaş fenomen cosmic, angrenând într-un joc sublim forţe diverse, în care ne aflăm integraţi prin însăşi calitatea noastră de oameni.

Omul se prezintă, astfel, atât în calitate de element activ şi dirijant al jocului – de jucător, prin urmare – cât şi în calitate de element pasiv, obiect purtat de forţe nevăzute pe traiectoria unor conflicte ce depăşesc puterea noastră de înţelegere imediată – jucărie. De aici, consideră Fink, sensul deosebit al existenţei noastre de oameni – un tip de existenţă care, spre deosebire de altele, se situează undeva la graniţa dintre real şi imaginar. Aşa se explică căderile în imaginar, de care suferă fiecare dintre noi în anumite momente, tributul plătit utopismului, importanţa exagerată pe care o acordăm anumitor acte, anumitor gesturi, anumitor evenimente, anumitor obiecte, fiindcă ele ni se par mai importante în raport cu altele.

Atari încercări urmăresc însă ştergerea graniţei dintre sfera ludicului şi sferele celorlalte domenii ale vieţii sociale, întreţinând un climat de confuzie, în măsură să justifice atitudinea frivolă faţă de lume, promovarea acelor tehnici ale uitării, din care societatea capitalistă îşi face un titlu de glorie.

Logic, e greu de negat că viaţa socială nu pune în faţa noastră şi probleme grave, serioase, care nu pot fi tratate numai prin prisma fenomenului joc. Viaţa socială ne solicită de cele mai multe ori, la rezolvarea unor probleme umane unde nu mai este posibil să acţionezi după nişte reguli ce constituie o aluzie vagă la forţele ce guvernează cosmosul. Aici, raporturile dintre om şi natură, dintre om şi oameni, dintre om şi propriile sale realizări – se stabilesc nemijlocit, solicitând întotdeauna un anumit efort, anumite reţineri implicând întotdeauna un grad mai mare de constrângeri decât cele pe care le presupune adeziunea liberă a individului la regulile unui joc.

Numai în perioadele de răgaz, de refacere, deci, a forţelor, în vederea unor noi eforturi, omul matur evadează, temporar, în sferele ludicului. Termenul de distracţie indică tocmai natura unei asemenea evadări din cotidian, ce funcţionează la nivelul diferitelor grupuri umane.

Distracţia presupune uitare de griji şi cheltuire de energie, fără ca să existe vreo motivaţie severă în acest sens.

Distracţia presupune transfer de pe planul cotidianului pe planul sărbătorescului. E adevărat că orice joc pare să posede, întotdeauna, această dimensiune de sărbătoresc. El se oferă atât celor care îl realizează nemijlocit cât şi celor care îl contemplă, ca *spectacol*, adică privelişte a ceva ieşit din comun, a ceva deosebit, a ceva ce nu îţi

este dat să întâlneşti, să participi, să contempli oricând şi oriunde. De aici, plăcerea deosebită a contemplării jocurilor sportive, a contemplării altor tipuri de jocuri, o plăcere care se confundă, până la un anumit punct, cu aceea oferită de orice obiect cu valoare estetică. Cu toate acestea, mai ales în implicaţiile sale sociale superioare, realizate la nivelul artei, esteticul presupune mai mult decât plăcere încercată în condiţiile contemplării unui lucru ieşit din comun. Esteticul presupune, la acest nivel, aluzie pronunţată la condiţia noastră de oameni în lume, la propriile noastre posibilităţi de a ne autodepăşi, de a deveni alţii, în sens superior. Dintr-o atare perspectivă nu mai poate fi identificată cultura cu jocul, ea presupunând întotdeauna ceva mai mult decât acesta, ea reprezentând sărbătoare a descoperirii lumii, în lumina propriilor noastre aspiraţii, în lumina propriilor noastre idealuri umane.

Delimitându-ne, prin urmare, clar de încercările contemporane privind identificarea spiritualităţii sau a culturii cu jocul, va trebui să recunoaştem, totuşi, existenţa unor componente ale culturii, în care jocul are o pondere deloc neglijabilă. De bună seamă, anumite zone periferice ale artei se definesc, totuşi, ca joc.

Avem, apoi, fenomenul vestimentaţiei, aducând în discuţie nevoia unei distincţii care să fie operată între elementele naturale ale jocului şi elementele artificiale. Mimica, intonaţia, mersul sunt elemente ce pot fi utilizate în construcţia spectacolului special, de către orice individ. îmbrăcămintea aduce în discuţie însă problema persoanei înţeleasă ca jucărie, ca element al acelui spectacol ce ţi-l oferă strada, ce ţi-l oferă o instituţie sau alta, ce ţi-l oferă locurile de agrement.

Civilizaţia modernă ne obligă să ţinem seama şi de multe alte implicaţii ale jocului în viaţa noastră.

Reclama, în bună măsură, exploatează unele efecte ale jocului în faţa magazinelor, pe arterele principale, în spaţiile special rezervate pentru aceasta, pe zidurile exterioare ale unor imobile ce pot să atragă atenţia, la intersecţia căilor de circulaţie, în tramvaie, în autobuze, în pieţe, pretutindeni te întâmpină reclama. Suntem solicitaţi, fiecare, în modul cel mai divers, să consumăm anumite produse, să utilizăm anumite obiecte, să facem apel la anumite servicii, să vizităm anumite raioane tinde găsim ceea ce ne interesează. Reclama realizează bun cel puţin atât: facilitează, în condiţiile unui adevărat bombardament cu

invitaţii privind obiectele ce ne interesează, accesul la acestea, în condiţiile unui joc subtil de semne sau semnale diverse.

E dificil de găsit un corespondent exact pentru termenul englezesc de *gadget*. Lumea I-a acceptat ca atare şi peste tot, astăzi, gadget înseamnă un obiect a cărui utilitate nu interesează, uşor procurabil şi costând puţin, care poate fi schimbat în orice moment. Gadget desemnează, aşadar, obiectul în măsură a satisface un capriciu uman oarecare. Condiţia principală a oricărui gadget este lipsa lui de finalitate sau ignorarea finalităţii pe care un obiect poate să o posede. Singura dimensiune acceptată pentru orice gadget este dimensiunea lui ludică; obiectul în discuţie trebuie să posede semnificaţia unei jucării – un obiect de joc, de distracţie, într-o anumită măsură. Iată-ne în situaţia de a discuta despre jucăriile pentru maturi. Nu numai copiii se bucură de jucării, dar şi cei mari. E vorba, însă, de un cu totul alt tip de jucării decât cele pentru copii. În condiţiile grupului de obiecte stând sub semnul *gadget-ului*, jocul se împleteşte eu lucrul serios, iar dimensiunea de jucărie a obiectului fuzionează, într-o oarecare măsură, cu celelalte elemente pe care *gadgetul*, prin însăşi condiţia sa, le presupune. Desigur, nu se poate generaliza dar, oricum, trebuie să avem în vedere că astăzi importante categorii umane se complac în a se înconjura de obiecte-gadget. Patrimoniul fiecărei familii aproape numără, printre altele, şi a se

100, GHEORGHE ACHITE!

menea obiecte, a căror utilitate „nu contează”, dar care totuşi sunt procurate, ca să existe în preajma lor.

Ceea ce astăzi se desemnează prin termenul de *design* trimite, de asemenea, la o anumită ambiţie de a-i oferi omului matur, prin intermediul obiectului industrial cu finalitate nemijlocită, şi o jucărie în plus.

Nevoia noastră de joc se dovedeşte, astfel, o nevoie reală. Întrebarea care se pune sună, însă: câtă nevoie de joc are, în mod obiectiv, o societate? Un răspuns cât de cât exact, în această privinţă, apare deosebit de important, pentru că prin exagerarea ponderii jocului în viaţa socială contemporană se poate ajunge, aşa după cum am văzut, la cultivarea lipsei de răspundere, a acelor tehnici ludice ale uitării, la fel de nocive ca şi drogurile.

ARTA – PENTRU CE, MĂ ROG?

Şi totuşi, pentru ce este necesară arta? Foarte multe studii de estetică, apărute în ultimele decenii, încearcă să ne propună răspunsuri dintre cele mai captivante la această întrebare. În fond, oamenii nu pot trăi fără hrană, nu pot trăi fără apă, nu pot trăi – în funcţie de condiţiile climaterice ale planetei noastre – fără adăpost. Societatea umană nu poate fi concepută nici în afara a ceea ce se numeşte morală – anumite principii, pe care grupuri mai mari sau mai restrânse de indivizi convin să le respecte, în cadrul convieţuirii „laolaltă”, în vederea conservării unităţii lor. Fără artă, însă, aparent se poate trăi, totuşi. De unde apare atunci, la oameni, nevoia de artă? Orice răspuns formulat la această întrebare ne obligă să vedem, mai întâi, în ce constă nevoia noastră de artă şi la ce anume se reduce.

De ce avem nevoie de artă, noi, oamenii secolului XX, trăind într-o civilizaţie capabilă să ne ofere atâtea alte plăceri, de alt ordin decât artistic? René Huyghe, într-o carte apărută relativ recent – *Formes et Forces* –, venind cu o vastă experienţă de istoric de artă, psiholog şi estetician, e de părere că lumea în care trăim apare înţelegerii noastre, mai întâi, ca univers de forme vizibile. Dincolo, însă, de ceea ce este *vizibil*, apare domeniul imens, foarte puţin cunoscut şi stăpânit de noi, al *invizibilului*. Sensul însuşi al cunoaşterii va trebui înţeles t: a perpetuu efort, determinat de cauza diverse, de a pătrunde misterele invizibilului. Formele pe care le contemplăm la fiece pas trimit nu numai la realitatea ce poate fi descifrată imediat, dar şi la acea realitate tainică, ce poate fi desluşită doar în lumina moralei la care subscriem, a culturii în cadrul căreia ne-am format şi a experienţei de viaţă pe care o deţinem. Nevoia de artă s-ar justifica, astfel, ca permanentă tentativă umană de cucerire a domeniului invizibilului, pe calea plăsmuirii de forme noi.

Să-l urmărim pe René Huyghe: „Din instinct, omul a împărţit întotdeauna universul în două: vizibilul şi invizibilul. Vizibilul comportă tot ceea ce se percepe cu ajutorul simţurilor şi se situează în spaţiu: el este nu numai ceea ce se vede, dar şi ceea ce se atinge cu mâna. Invizibilul scapă oricărui control fizic, dar se manifestă prin efectele sale, în afară doar de cazul când, printr-o experienţă anterioară şi trăită, el este perceput în noi înşine. El poate acţiona în spaţiu, poate fi situat în eternitate, dar numai în timp, în cursul propriei sale durate, conştiinţa şi-i imaginează sau îl aprehensionează. Orice efort de a înţelege realitatea angajează un dialog între cele două

aspecte ale realului. Omul a constatat, dintotdeauna, această dublă existenţă. El i-a dat timp îndelung un sens religios.

Vizibilul, obiect al controlului colectiv, a fost întotdeauna aproximativ acelaşi, dar invizibilul este percepţie sau proiectare a vieţii noastre interioare, reflectare a spiritului nostru, schimbându-se odată cu generaţiile, precum şi cu civilizaţiile. A expune cum a fost el resimţit, imaginat sau conceput ar însemna să întreprinzi istoria spiritului uman. El a hrănit miturile; a hrănit religiile; a hrănit metafizicile; el a creat poezia.

Puţin câte puţin, începând cu efortul gândirii greceşti, pentru elucidarea şi raţionalizarea lumii, vizibilul a cuprins tot ceea ce lumina îngăduie să fie sesizat: acestea sunt formele; iar invizibilul, tot ceea ce există în afara acestora, fără a înceta de a avea puterea să lucreze asupra lor: acestea sunt forţele. Ele pot fi morale, pot fi şi fizice. Desigur, opunerea şi combaterea acestor două principii variază după filosofi şi s-ar putea discuta la infinit despre valoarea exactă a celor doi termeni: un volum, o bibliotecă chiar, nu ar fi suficiente pentru aceasta. Este deci înţelept să ne limităm la evidenţele curente: tot ceea ce ţine de formă, tot ceea ce ia formă tinde să se instaleze în spaţiu sau, dacă e vorba de idei, de structuri mentale, să-i împrumute spaţiului caracterele sale de stabilitate definită: tot ceea ce ţine de forţă promite acţiune, desfăşurare în timp sau realizare. Iar realitatea intră într-o gigantică dialectică a forţelor şi formelor, care se contrazic, se înfruntă sau, dimpotrivă, se combină.

Nicăieri această dualitate nu apare mai bine ca în artă, eu înţelegând prin aceasta artele care interesează simţul văzului. Fiecare operă, de la arhitectură la pictură, comportă partea sa de vizibil, iar această parte se înscrie în spaţiu, conform unei definiţii geometrice, căci, chiar atunci când un pictor caută să nu figureze decât lumina, el o face pe o întindere determinată şi tot ceea ce pictează capătă formă, oricât de vagă. «Nu există niciun dat vizibil fără formă» – spunea Poussin. Şi totuşi, fiecare operă comportă şi partea ei de invizibil, căci tot ce apare acolo, sugerând o mişcare până şi în imobilitate, provocând o emoţie, trezind o idee, făcându-te să-ţi imaginezi ce se pregăteşte acolo şi stabilind, într-o manieră generală, o comunicare între artist şi spectatorul său, pune în mişcare durata interioară a spectatorului, trezeşte în el ecouri ce au rezonanţe în sensibilitatea sa, reveria sau gândirea sa şi, deci, face aluzie la nişte forţe, acţionează ca

o forţă, trezeşte nişte forţe.

Împărţirea tradiţională între formă şi fond corespunde acestor doi versanţi: întâlnindu-se în operă, ei joacă rolul unei creste comune, dar sunt divergenţi – unul tinzând să sugereze spaţiul, celălalt să sugereze timpul.

E de la sine înţeles că, după propriile lor înclinări, spontane sau primite de la alţii prin educaţie, artiştii vor oscila între aceste două extreme: când, fascinaţi de forme şi ceea ce se poate scoate din ele, ei li se consacră acestora, ca un Piero della Francesca; când, obsedaţi de forţele fizice, ei caută să le marcheze amprenta în forme, ca un Michelangelo; când, dedicaţi forţelor morale şi, spre a face să li se perceapă prezenţa activă, ei transcend aparenţele vizibile, ca un Rembrandt. La mulţi artişti mari, această triplă posibilitate este cultivată în paralel: un Dürer se pasionează pentru formă, geometrie şi calculul proporţiilor ei, introduce noi traduceri ale mişcării şi creează deschideri asupra vieţii interioare, concepută chiar de pe acum ca reverie, în *Melancolia* sa”.

Ajunşi aici, ne vedem obligaţi să luăm în discuţie problema formelor. După René Huyghe, ca şi după foarte mulţi autori dinaintea lui, la oameni apare acest fenomen specific al nemulţumirii faţă de formele existente. O permanentă revoltă împotriva statu-quo-ului formelor, dacă se poate spune aşa, va fi semnalată pretutindeni în cadrul diferitelor colectivităţi umane. Tentaţia înfrângerii materiei, într-un sens care să dea naştere la forme originale, pare a sta la baza nevoii umane de artă, a cărei explicaţie e căutată mereu de către atâţia esteticieni, antropologi şi psihologi. Revolta împotriva sistemului de forme existente poate fi mai palidă sau mai intensă, se poate măsura la nivelul unor perioade de timp mai scurte sau mai îndelungi, dar ea nu poate fi tăgăduită.

Problemele care se pun, în acest caz, privind explicaţia nevoii de artă la oameni, ne obligă să avem în vedere şi alte aspecte ale aceluiaşi fenomen. Orice formă plastică nouă, impusă într-un univers de prezenţe estetice consacrate, determină schimbarea raporturilor dintre acestea, determină schimbarea relaţiilor dintre noi şi întregul univers de prezenţe înconjurătoare. Orice formă plastică nouă, instaurată într-un univers de prezenţe consacrate, apare ca izbândă umană în lupta cu materia. Termenul de creaţie – poesis –, aşa cum a fost moştenit din antichitate, posedă tocmai o atare semnificaţie, de

făurire şi instaurare de forme inedite, care vin să îmbogăţească un univers de prezenţe destinate exclusiv contemplaţiei, evocând, în această calitate, eterna situaţie a omului în lume, în funcţie de aspiraţiile, de speranţele şi de idealurile ce călăuzesc diferite colectivităţi, într-un moment sau altul al devenirii lor istorice. Aşa a apărut, în ultimul timp, derivată dintr-un atare context de preocupări, ideea înţelegerii şi explicării artei ca *reuşită umană*. Actul de creaţie artistică ar reprezenta, prin urmare, înainte de toate, un act de performanţă. În lupta cu materia, orice formă obţinută, posedând un coeficient ridicat de firesc şi stând sub semnul perfecţiunii, poate să evoce un nou aspect al condiţiei noastre în lume. Reprezintă, din acest punct de vedere, o adevărată reuşită umană fiecare plăsmuire capabilă să evoce, prin simpla sa prezenţă în lume, un aspect sau altul al condiţiei noastre.

Dincolo de vizibil intervine, astfel, problema invizibilului.

Pentru a desluşi aspectele condiţiei noastre de oameni, la care formele artistice nou create trimit, este necesară o adevărată acţiune de iniţiere, traductibilă prin termenul de „educaţie artistică”.

Într-un atare punct, estetica şi pedagogia ajung să se întâlnească până la fuzionare. Autorii italieni, reprezentând aşa-zisa şcoală estetică „formativistă”, sunt de părere că educaţia în spiritul noilor forme nu se poate face decât prin familiarizarea copilului cu formele specifice unei culturi. Alte orientări în domeniul educaţiei estetice insistă pentru un complex de mijloace pedagogice prin care, încă de la o vârstă foarte fragedă, copilul să aibă posibilitatea de a „modela” el însuşi diferite forme estetice. Extinderea pe care a căpătat-o în ultimii ani arta copiilor, atât de mult încurajată de pedagogi şi apreciată de către publicul din cele mai diverse categorii sociale şi culturale, trebuie privită în lumina unor atari idei, însuşite de majoritatea pedagogilor contemporani.

Înţelegerea artei ca reuşită umană ne obligă să procedăm la o serie de distincţii mai nete între formele artistice şi formele neartistice. Formele artistice s-ar defini ca forme stând, întotdeauna, sub semnul ineditului şi al perfecţiunii. Prin condiţia lor de originalitate şi perfecţiune, formele artistice sunt capabile să placă la simpla lor contemplare, dincolo de orice finalitate, dincolo de valenţele de ordin utilitar ale obiectului.

Clive Bell considera, din acest punct de vedere, formele artistice

drept „forme semnificative", evocând întotdeauna ceva din situaţia omului în lume. Ele vorbesc despre eterna noastră nevoie de perfecţiune, de acel „altceva" decât universul de prezenţe deja constituit.

Filtrată prin intermediul teoriilor propuse de către şcoala psihanalitică, ideea înţelegerii artei ca reuşită umană îşi dezvăluie unele resorturi extrem de interesante şi neaşteptate. În spatele nevoii noastre de perfecţiune este necesar să fie avute în vedere vaste sisteme de aspiraţii, speranţe şi idealuri, ce călăuzesc membrii diferitelor colectivităţi.

Nevoia de artă se justifică, dintr-o atare perspectivă, ca nevoie de certitudine existenţială, ca nevoie resimţită permanent la nivelul diferitelor grupuri sociale, de către fiecare individ în parte, de a se măsura pe sine cu lumea şi de a înţelege ce reprezintă el într-un univers de prezenţe dat.

Aspiraţiile, speranţele, idealurile, toate trimiţând la acel imperativ al desăvârşirii noastre morale, apar drept elemente pe fondul cărora se profilează şi se justifică nevoia umană de artă – ca sistem de obiecte prin intermediul cărora avem posibilitatea să ne măsurăm cu noi înşine, cu propriile noastre fapte, cu faptele celor din jurul nostru, cu faptele celor dinaintea noastră.

Termenul „faptă", deci acţiune săvârşită, trimite la ceea ce numim „experienţă de viaţă". Numai în lumina unei experienţe de viaţă, colective şi individuale, totodată, mesajul uman – atât al formelor vechi, cât şi al formelor noi – ajunge să ni se dezvăluie într-o lumină specifică.

Din acest punct de vedere, arta apare în ipostaza unui sistem de obiecte capabile să refere despre oameni, potrivit noilor experienţe de viaţă, potrivit noilor fenomene ce se ivesc la orizontul devenirii sociale. Vechile forme capătă sensuri contemporane, determinate fiind de relaţiile inedite care se stabilesc între ele şi situaţia umană prezentă. Omenirea se află, în felul acesta, în situaţia unui sistem de obiecte referenţiale, oglindind permanent mutaţiile survenite la nivelul propriei sale conştiinţe.

În lumina acestor date apare limpede că astăzi, ca şi acum două mii cinci sute de ani, nu se poate vorbi, la modul serios, despre o „moarte a artei". Cât timp vor exista oameni, aceştia vor avea nevoie să înţeleagă ce reprezintă ei în universul de prezenţe ce-i înconjoară, care

este semnificaţia actelor pe care le întreprind, a gesturilor pe care le săvârşesc, a experienţelor pe care le realizează. Şi nimic nu ne poate întreţine acel sentiment, atât de necesar, firesc şi specific, de echilibru şi certitudine, a cărui nevoie o resimţim în fiecare moment al existenţei noastre, decât arta.

Pornind de la aceste principii, s-a fundamentat în Europa ideea *educaţiei prin artă*.

Nevoia de artă apare justificată astfel ca nevoie de certitudine în legătură cu noi înşine, în legătură cu ceea ce reprezentăm noi, în legătură cu ceea ce putem să realizăm noi, în legătură cu faptele de care noi suntem capabili, în legătură cu ceea ce putem spera de la noi înşine.

Dificultatea constă în aceea că dincolo de nevoia noastră de certitudine, în condiţiile în care încercăm să înţelegem oamenii prin raportare la artă, apare problema unui tip de plăcere deosebită. E aceasta o plăcere a descoperirii sensurilor propriei noastre existenţe, a propriului nostru mister? E aceasta o plăcere a descoperirii noastre în obiectele făurite de noi înşine? E această plăcere, cumva, dependentă de elementele de ordin gnoseologic, de achiziţiile de ordin informaţional obţinute prin contemplarea operei de artă, sau este vorba despre un tip de „plăcere nemotivată”, existând, paralel, eu elementele de ordin informaţional, în contextul operei de artă?

Esteticienii sunt tentaţi, de obicei, să înţeleagă arta fie ca modalitate de cunoaştere, fie ca modalitate de aderare la lume, de integrare în lume, indiferent de posibilităţile pe care obiectul de tip artistic ni le oferă spre a ne regăsi pe noi înşine.

În orice caz, de la Kant încoace, elementele de ordin hedonistic, ce nu au putut fi nicicum justificate vreodată în lumina încercărilor de a înţelege arta drept sistem de obiecte referenţiale cu privire la poziţia noastră de oameni în lume, au fost deseori absolutizate. Stările de beatitudine, stările de extaz par, într-adevăr, a contrazice funcţia cognitivă a artei. Dar, deja Nietzsche, în secolul trecut, simţea nevoia unei distincţii între cele două surse ale artei: cea „apolinică” şi cea „dionisiacă”, prima presupunând efectul de incantaţie în faţa lumii descoperite ca parte integrantă a fiinţei noastre, iar a doua presupunând plăcerea difuzării, pierderii noastre în lume. Sub forme diverse, distincţia nietzscheană dintre „apolinic” şi „dionisiac”, ea însăşi trăgându-şi rădăcinile din acea împărţire sau separaţie pe care o

operează Kant între „pulchritudo vaga” – frumuseţea liberă, necondiţionată de nimic, nejustificată prin nimic – cum ar fi frumuseţea unei flori, de exemplu, şi „pulchritudo adhaerens” – frumuseţea aderentă, condiţionată întotdeauna de elemente de ordin teleologic.

Unul din marile mistere ale artei pare a rezida în această contradicţie. Interpretarea artei ca modalitate de regăsire a noastră în lume, printr-un sistem de obiecte înţelese ca puncte de referinţă umană, nu poate justifica acele cazuri în care arta se raportează la oameni, exclusiv prin intermediul sentimentului de plăcere sau neplăcere. Insistându-se pe linia interpretării artei ea modalitate sau formă de referinţă existenţială a omului în lume, se ajunge la un raţionalism sec, aşa cum ni-l propune sistemul de experienţe al unora dintre direcţiile artistice de avangardă de astăzi.

Mulţi se mândresc, bunăoară, cu faptul că arta poate fi creată, în momentul de faţă, şi cu ajutorul computerelor. E indiscutabil acesta un progres ce trebuie reţinut ca atare.

Ne mândrim uneori cu faptul că artistul contemporan apelează, în momentul de faţă, la o serie de materiale noi, rezultat al marilor descoperiri ştiinţifice. Suntem convinşi că aceasta reprezintă un semn de incontestabil progres. Ne mândrim cu faptul că astăzi arta şi literatura au depăşit figurativismul banal, construcţia liniară a subiectului, că în toate domeniile se încearcă

— Şi se reuşeşte – o sondare a acelor zone ale conştiinţei până nu de mult necunoscute, până nu de mult ignorate.

Dar dacă lucrurile nu stau tocmai aşa cum ne imaginăm noi?

Michel Ragon, într-o carte intitulată *L’Art – pour quoi faire*? apărută în 1971, ne atrage atenţia asupra faptului că arta contemporană prezintă o serie de slăbiciuni, pe care un ochi atent nu ar trebui, să le ignore. Ragon e de părere că arta contemporană s-a aventurat, în ultimul secol, pe o cale ce pare să nu ducă în altă parte decât într-o cumplită înfundătură.

Arta contemporană, consideră Michel Ragon, nutreşte tot mai mult ambiţia ascunsă de a rivaliza cu ştiinţa. Dacă ştiinţa a realizat, în ultimele secole, un asemenea progres fantastic, pe care noi toţi suntem gata să-i recunoaştem, e limpede că arta, înţeleasă ca modalitate de „informare” a omului cu privire la sine însuşi, nu poate rămâne mai prejos.

Sensul raţionamentului practicat este acesta: arta trebuie să realizeze un progres asemănător celui pe care, în ultimele secole, I-a realizat ştiinţa.

E capabilă, însă, arta să realizeze un progres asemănător cu cel pe care ştiinţa I-a înregistrat în ultimele secole?

Presupunând că un asemenea progres ar fi posibil, întrebarea care urmează sună: e necesar?

Michel Ragon e de părere că problema progresului în artă, problema progresului în domeniul valorilor spirituale, în general, se cere abordată cu extraordinară prudenţă. Ambiţia artistului modern de a rivaliza cu omul de ştiinţă, ambiţia artei moderne de a rivaliza cu ştiinţa, ajunge să fie exploatată, în condiţiile societăţii capitaliste contemporane, pe linia unor interese foarte precise, interesele forţelor ce doresc menţinerea statu-quo-ului. Astăzi, afirmă Ragon, asistăm la spectacolul care, chiar şi pe Marx I-ar fi intrigat, al încurajării „revoluţiilor artistice de tot felul, de către forţele care se opun, prin toate mijloacele, mişcărilor sociale şi politice progresiste, revoluţionare”.

Iată un paradox care trebuie să ne dea de gândit!

Burghezia contemporană a devenit interesată de orice revoluţie în domeniul artei, de orice încercare ce s-ar traduce printr-un „plus de progres în domeniul artei”, dar se opune cu îndârjire forţelor sociale revoluţionare, mişcărilor sociale progresiste.

Michel Ragon e de părere că revoluţiile iluzorii pe care arta contemporană e convinsă că le-a realizat au permis aservirea ei tocmai acelor interese faţă de care aceasta, pe linia a ceea ce a avut întotdeauna specific, ar fi trebuit să se raporteze, prin opoziţie. Pentru că rostul artei, dintotdeauna, a fost acela de a aminti omului cum trebuie să fie, în condiţiile în care apare şi stăruie, permanent, ameninţarea convertirii lui în altceva.

Arta s-a justificat şi se justifică, pretutindeni, ca formă de cultivare a nemulţumirii faţă de ceea ce există, faţă de ceea ce s-a obţinut şi realizat până la un moment dat, ca invitaţie şi incitaţie la „altceva”, mai bun decât prezentul, la altceva, superior „stărilor de lucruri constituite”.

În momentul în care arta ajunge să aspire la un progres comparabil cu cel al ştiinţei, indiferent prin ce metode şi cu ce rezultate, ea pierde din vedere esenţialul, îşi trădează propria natură,

se converteşte într-o activitate străină sieşi.

Problemele artei, crede Michel Ragon, sunt de când lumea aceleaşi şi ele rămân mai departe aceleaşi: problemele omului care se zbate, problemele omului care se pierde în tot ce cunoaşte, în tot ce face, în tot ce realizează, îndeplinindu-se pe sine numai împreună cu întregul context din care provine.

Nu conceptul de progres este cel care trebuie luat în discuţie atunci când ne raportăm la domeniul valorilor de ordin spiritual, ci capacitatea acestor valori de a modela oamenii, în conformitate cu propriul lor destin istoric, cu propriile lor aspiraţii progresiste.

O artă preocupată doar de micile descoperiri de ordin tehnic, o artă preocupată de ineditul materialelor şi ineditul procedeelor de abordare a respectivelor materiale, o artă preocupată de aspectul anecdotic al devenirii lucrurilor, ignorând situaţia fundamentală a omului în lume, nu poate fi considerată, după Michel Ragon, ca artă revoluţionară, şi nici măcar progresistă.

Problema plăcerii artistice ne antrenează, şi ea, într-un cerc de dificultăţi la fel de mari. Ai impresia că practic drumurile care duc spre înţelegerea operei de artă trimit, toate, la aceeaşi misterioasă înfundătură. Cum s-o fi născut, la cei vechi, legenda Turnului Babel, nimeni nu ştie. Dar se vede că, dintre toate miturile antichităţii, mitul Turnului Babel a fost cel care amintea oamenilor unde pot ajunge şi ce se poate întâmpla cu ei atunci când nu se mai înţeleg. Ne amuzăm, de obicei, de istoria populaţiei, provenind din seminţii foarte diverse, în conştiinţa căreia încolţise această ambiţie de a înălţa un turn care să ajungă până la cer.

Două lucruri trec neobservate: ambiţia, care e prin excelenţă absurdă – şi naivă totodată – şi condiţia oamenilor. Când oamenii nu se înţeleg unii cu alţii, să-ţi propui să construieşti cu ei un asemenea edificiu imposibil, apare aberant. Cum a putut să gândească cineva astfel? Şi, totuşi… Tumul Babei rămâne o legendă sau un mit – cum vrem să-i spunem – destinat să trezească întotdeauna un anume sentiment de îngrijorare.

Putem, ca oameni, să atingem un asemenea grad de absurditate?

Forţa oamenilor pare a sta, înainte de orice, în aceea că pot – şi reuşesc întotdeauna – oricât de dificilă ar fi condiţia lor, să se înţeleagă.

Oricât de diferiţi ar fi oamenii, din oricâte seminţii ar proveni şi

oricâte seminţii ar reprezenta, permanent ei rămân… oameni. Iar dacă limbajul vorbit nu-i mai poate ajuta să se înţeleagă, se vor sluji de cel gestual, se vor sluji de limbajul sentimentelor, al dorinţelor, al preferinţelor, aşa încât, de mii de ani descoperim adevărul, atât de elementar şi atât de zguduitor: vai, cât de mult semănăm unii eu alţii!

Toţi suntem oameni!

Pe fondul unei asemenea realităţi şi al unei asemenea convingeri, intervine mitul sinistru al Turnului Babel. Vă înşelaţi – încercaţi să vedeţi dacă nu-i aşa – atunci când sunteţi convinşi că între oameni e imposibil să nu se găsească, într-un moment sau altul, vreo cale de comunicaţie. Care este valoarea gesturilor comune pentru toţi oamenii? Ce sentimente au comune toţi oamenii planetei denumită Pământ? Ce aspiraţii nutreşte, fie şi aproximativ, întreaga populaţie a globului? E necesar să ştim, totuşi, lucid, cine, cu cine şi până unde ne putem înţelege.

Nevoia de a ne delimita de ceilalţi, în tot ce întreprindem, de a ne preciza criteriile care stau la baza acţiunii noastre şi intenţiile pe care le nutrim, apare, astfel, ca nevoie umană firească.

Formăm cu toţii aceeaşi unică plasmă vitală – a oamenilor – dar în funcţie de un complex sau altul de factori, care se ivesc la un moment dat, ne deosebim, totuşi, ca persoane, unii de alţii, asemănându-ne mai mult cu unii decât cu alţii.

Legenda Turnului Babel îşi dezvăluie o serie de semnificaţii mai greu de desluşit la prima vedere. Se spune că cei care s-au apucat să construiască Turnul Babel nutreau ambiţia ca el să fie înalt până la cer şi neasemuit ca frumuseţe. Or fi intuit anticii sensul unora dintre dificultăţile prin care este nevoită să treacă astăzi până şi estetica? E greu de spus. Cu toate acestea, faptul că în „babilonia” Turnului Babel intervine şi un element ţinând de domeniul esteticului, nu poate să nu ne pună pe gânduri, mai ales când avem în vedere unele dezbateri estetice, iniţiate de pe poziţii filosofice speculative, la modă de câtva timp. În materie de frumos, ca şi în materie de artă, ca şi în materie de atâtea componente pe care le recunoaştem ca fiind ale esteticului, există o măsură individuală, de necomunicat. Moştenitorii legendei Turnului Babel au inventat o serie de expresii consolatoare. Printre acestea trebuie reţinută, fără îndoială, şi cea potrivit căreia *de gustibus non disputandum*, fiecare rămânând suveran, în materie de apreciere estetică, fără dreptul, pentru oricare dintre noi, de a-i reproşa opţiunea

făcută, comportamentul manifestat. Dar dacă aşa stau lucrurile, cum rămâne, atunci, cu solidaritatea noastră? m şi *prin* artă, m şi *prin* frumos?

Va trebui să recunoaştem că dincolo de criteriul general uman intervin, în materie de apreciere estetică, o serie de criterii mai restrânse – continentale, naţionale, regionale. Chiar în cadrul acestora, indivizii manifestă preferinţe estetice diverse. Pot fi, totuşi, recunoscute anumite asemănări între aceste preferinţe şi – din acest punct de vedere – ne putem permite să le judecăm ca fiind unitare.

E vorba, însă, întotdeauna, de un caracter unitar relativ. Şi atunci când studiem arta Renaşterii italiene sau arta Renaşterii spaniole, sau, mai târziu, barocul, în diferitele sale ipostaze, nu ne este greu să observăm o anumită „sensibilitate comună" – cum o numesc istoricii de specialitate. Şi când studiem arta unei ţări, pe parcursul unei perioade istorice determinate, observăm acelaşi lucru. Şi când studiem arta unei regiuni, ea prezintă, iarăşi, anumite particularităţi care o disting de cea a altor regiuni din cadrul aceleiaşi culturi naţionale, să spunem.

Estetica nemarxistă tradiţională era convinsă de justeţea unor atari criterii. Arta „tradiţională** le justifica la fiecare pas.

Odată ajunşi, însă, în primele decenii ale secolului XX, lumea – cel puţin lumea europeană – îşi aminteşte, parcă, de posibila valoare blasfematorie a străvechiului mit cu privire la construcţia Turnului Babel.

De la impresionişti încoace, certurile estetice nu mai sfârşesc. Nimeni nu mai înţelege nimic. Şi asistăm la un proces de contestare, sau detestare a tuturor valorilor consacrate.

Practic, astăzi e foarte greu să spui ce este artă şi ce nu mai este, din perspectiva unor manifestări estetice figurând, mai ales, în câmpul culturii occidentale. Relaţia *artă-nonartă* şi, câteodată, *antiartă*, constituie o relaţie ce revine obsedant în toate dezbaterile estetice nemarxiste contemporane. Ce *este artă*, ce *nu este artă* şi ce se defineşte ca *opus artei*, ca *antiartă*, sunt întrebări răscolitoare pe care conştiinţa europeană contemporană, şi le pune pe un ton destul de grav. A fost o vreme când nu toţi oamenii planetei, dar grupuri sociale însemnateconveneau în legătură cu sfera aproximativă a conceptului de artă: în funcţie de diferite epoci, în funcţie de diferite civilizaţii, în funcţie de diferite culturi. Oricât de mari ar fi fost divergenţele de

opinii în materie de frumos şi în materie de artă, exista, totuşi, un fir al. Ariadnei care le ghida.

În momentul de faţă, cel puţin în legătură cu căutările unei bune părţi din avangarda artistică occidentală „problemele se pun diferit. Practic, nu mai există niciun fel de unitate privind criteriile care stau la baza judecăţii artistice şi estetice.

Urâtul poate fi luat drept *interesant* sau chiar frumos; *monstruosul* – drept *monumental* ori *sublim*.

Realităţile estetice trec una în cealaltă cu asemenea repeziciune – în funcţie de circumstanţe şi de indivizi – că niciun criteriu stabil nu mai poate fi recunoscut. Şi „cu toate acestea, avangarda artistică de astăzi nutreşteambiţia aberantă – uimitor de asemănătoare cu aceea a constructorilor care năzuiau să înalţe un turn înalt „până la cer", în condiţiile în care nimeni nu înţelegea ce gândeşte şi ce simte celălalt – a instaurării unui „nou umanism".

În accepţiunile sale tradiţionale, arta se definea, mai întâi, prin ambiţia de a fi eternă, prin ambiţia de a înfrunta timpul; şi, ca să înfrunte timpul, opera de artă trebuia să fie originală. În calitate de obiect original, stând întotdeauna sub semnul perfecţiunii în ce priveşte execuţia, opera de artă reconfigura, potrivit convingerilor consacrate, întregul univers ide prezenţe din jur şi obliga la o confruntare a experienţelor trăite până atunci cu experienţa încercată prin contactul nemijlocit, vizual sau auditiv, cu ea.

Ca prezenţă unică în ordinea existentului, stând întotdeauna sub semnul perfecţiunii, opera de artă, în sensul tradiţional, „emoţiona", definindu-se astfel ca obiect generator permanent de plăcere, dar şi de preocupare, nelinişte sau chiar grijă, ca obiect ce îngrijorează. În măsură să „emoţioneze" la simpla sa contemplaţie, opera de artă se sustrăgea, deci, şi se opunea, totodată, ideii de consum. Arta se cere contemplată, nu consumată.

Inspiraţi din vocabularul contabililor, unii esteticieni, mai noi, au introdus termenul: „consumator de artă". Nu poate fi vorba de un consumator real, ci de unul metaforic. „Consumatorul" este de fapt, întotdeauna, „contemplator". Iată-ne, însă, în situaţia unor manifestări artistice de avangardă care preconizează o artă realizată din materiale perisabile prin însăşi condiţia lor – ouă – ce urmează a fi consumate cu ocazia vernisajului expoziţiei organizate chiar cu acestea, din obiecte incompatibile cu statutul operei de artă tradiţionale – animale vii –, din

spectacole ce durează doar o fracţiune de secundă şi nu pot fi reţinute pe linia configuraţiei ce le este proprie, din carcase de automobile scoase din uz, din scaune neutilizabile, din gunoaie, din rufe, din mai ce?

Desigur, în faţa unui asemenea obiect, atunci când, totuşi, este adăpostit de instituţia denumită muzeu sau galerie de artă, încerci, incontestabil, un anumit sentiment de nelinişte, de grijă, de îngrijorare. Întrebarea pe care ţi-o pui, înainte de toate, sună: este asta artă? Urmează apoi: ce-o fi vrut să „spună" artistul prin acest obiect? Practic, prin faptul că te obligă la asemenea întrebări, obiectul contemplat reuşeşte, totuşi, să satisfacă una din condiţiile de bază ale operei de artă. Dar numai una!

Toate celelalte exigenţe, enumerate mai sus, sunt sfidate. Şi, dincolo de privitorul care încearcă sau nu încearcă un anumit sentiment de ordin estetic, vine rândul esteticianului să întrebe, din perspectiva omului de ştiinţă: ce este şi ce nu este artă, în cazul unor asemenea manifestări? Efortul lui seamănă însă, câteodată, cu efortul pe care, în condiţiile Turnului Babel, ar fi încercat cineva să-i facă, pentru a tălmăci intenţiile unuia dintre constructori, altor câţiva din aceeaşi categorie, fără ca aceştia să priceapă limba în care se exprimă.

Noroc că arta contemporană nu pune, prin toate manifestările ei, ci numai prin unele – e adevărat, poate cele mai şocante –, pe esteticianul de astăzi într-o asemenea situaţie.

Parodiind situaţia dilematică a esteticianului contemporan, un cunoscut om de ştiinţă american, William B. Fretter, profesor la universitatea Berkeley din California, de profesie fizician, s-a apucat să scrie un text de estetică extrem de amuzant: *Este vinul un obiect de artă*? În condiţiile de „turn Babel" ale unora dintre direcţiile şi orientările artistice de astăzi, textul lui Fretter aproape că îşi pierde orice valenţe parodistice şi devine serios. Se poate practica estetica şi aşa cum încearcă să o practice Fretter, dar ea se defineşte, în asemenea condiţii, drept un fel de ştiinţă imposibilă.

Încercând să se pronunţe cu privire la „originea operei de artă", Martin Heidegger, în *Holzwege* (1950), ai aţă că abordarea fenomenului artă, de pe poziţii metafizice, se caracterizează printr-un veşnic impas. Drumurile pe care ne conduc întrebările cu privire la ce este arta nu cunosc nicio ieşire.

Se zice, în mod obişnuit, că originea artei trebuie căutată în

opera de artă. Noi ştim că opera de artă se explică în calitate de obiect realizat de către artist. Dar artistul, la rândul lui, se defineşte ca artist tocmai prin faptul că s-a dovedit capabil să creeze opera.

Astfel, arată Heidegger, artistul este sursa operei, iar opera sursa artistului. Nimeni nu devine artist, oricât talent ar avea, fără să fi creat ceva, fără să fi realizat ceva; iar acest „ceva" este opera.

Cum se poate ieşi dintr-un asemenea cerc? Poate că încercând să înţelegem mai întâi ce este arta şi în ce constă esenţa acesteia. Dar nu ne va fi greu să observăm că arta se defineşte ca univers de obiecte specifice, numite „opere de artă". Esenţa artei se reduce la operele de artă.

Am ajuns să ne întoarcem de unde am plecat. Ce sunt operele de artă? Dintr-un prim cerc, ne vedem intraţi în al doilea. Normal ar fi să căutăm o ieşire. Ne-ar fi mai uşor. Gloria gândirii creatoare constă, însă, în a nu fugi din faţa dificultăţilor, chiar când acestea se dovedesc vremelnic insurmontabile.

Dificultatea definirii artei şi a înţelegerii esenţei sale specifice este, ea însăşi, în măsură să ne edifice cu privire la domeniul artei.

Se prezintă extrem de anevoios efortul pe care urmează să-i întreprindem, pentru a defecifra sensul operei de artă, mai întâi, şi semnificaţiile generale ale artei, apoi; dar nu putem abdica de la poziţia pe care o ocupăm, fără ca gândirea noastră să nu se trădeze pe sine, fără ca noi să nu mai fim noi.

Martin Heidegger consideră că fenomenul artă se cere privit în lumina unei situaţii aparte pe care o ocupă omul ca fiinţă în lume. El este de părere că omul se prezintă celui care vrea să-i înţeleagă drept singura fiinţă capabilă să se deschidă şi să vină în întâmpinarea celorlalte existenţe. Un prim caracter al omului ne apare, aşadar, în toată evidenţa sa. Omul se prezintă, întotdeauna, ca univers ide exemplare având fiecare o individualitate proprie. Legea omului, după Heidegger, este legea incertitudinii cu privire la ceea ce el poate să fie. Niciodată omul nu poate fi asimilat cu ceea ce este. Fiecare experienţă nouă, fiecare situaţie inedită ne solicită, individual, la modul creator. Omul apare, deci, în calitate de fiinţă permanent creatoare. El este întotdeauna şi, de fiecare dată, posibilitate de afirmare activă în lume.

Fiind afirmare în conformitate cu posibilităţile inerente fiecărui individ, omul se defineşte şi în lumina principiului pe care am putea să-i numim libertate.

Omul îşi creează permanent propria sa condiţie: se creează pe sine, îşi creează neîncetat premise pentru viitoarele sale acţiuni. Ca fiinţă activă, omul se caracterizează printr-o veşnică situaţie de nelinişte în legătură cu propria sa condiţie în lume, în legătură cu posibilele sale raporturi cu lucrurile, cu produsele activităţii pe care a prestat-o, cu „ceilalţi”, cu propriile sale iniţiative. Preocupat mereu de „ce va fi”, de „ce se poate întâmpla”, de consecinţele fiecărui act săvârşit, omul cunoaşte, după Heidegger, ca definitorie, starea de incertitudine.

Ce reprezint eu, cine sunt eu, ce pot cunoaşte eu, care sunt posibilităţile mele de afirmare umană – sunt întrebări ce ne solicită un răspuns diferit în fiece moment.

Tocmai această stare de „incertitudine” reprezintă, după Heidegger, sursa erorii. În căutarea răspunsurilor la întrebările de care suntem preocupaţi, pericolul rătăcirii – al aventurării pe calea unui răspuns inadecvat, impropriu, neadevărat – se impune ca realitate greu de ignorat. Veşnic suntem tentaţi de explicaţiile facile şi comode, de răspunsurile frumoase, dar mai puţin în concordanţă cu adevărata esenţă a lucrurilor, plauzibile dar înşelătoare. Opera de artă n-ar reprezenta altceva, după Heidegger, decât încercarea de dezvăluire a sensurilor şi ordinii pământului.

Opera de artă înţeleasă ca „lucru printre lucruri” ar prezenta, totodată, şi o anumită valoare de restaurare a principalelor articulaţii privind raporturile noastre fireşti cu tot ce ne înconjoară. Ea nu se cere raportată la nimic, decât la acest efort al nostru de a înţelege ordinea pământului, de a ne înţelege pe noi înşine, în condiţiile când suntem liberi să întreprindem acte diferite, să ne facem proiecte diferite, să simţim şi să gândim fiecare în felul nostru.

Condamnaţi la libertate, prin însăşi condiţia noastră de oameni, încercăm să ne înţelegem şi să desluşim ceea ce noi reprezentăm, prin intermediul unui univers de obiecte constituind realitatea pe care noi o numim artă.

Între poziţia de început a lui René Huyghe şi poziţia exprimată astfel în scrierile lui Martin Heidegger, arta pare a se justifica pe linia aceluiaşi grup de argumente privind eterna noastră nevoie de certitudini.

De undeva, însă, din străfundurile conştiinţei, se aude parcă un glas străin, îngânându-ne: „despre ce nevoie de certitudini poate fi

vorba, atunci când arta e, prin excelenţă, uitare de lume, evadare din lume, distracţie, plăcere, beţie de forme?”

Arta, aşa cum vor să o justifice partizanii nevoii de certitudine, ni se prezintă ca fiind pândită mereu de pericolul asimilării ei cu celelalte forme de cunoaştere, cu ştiinţa chiar.

Arta, înţeleasă ca modalitate de a încerca un grup de plăceri specifice, nu-şi găseşte nicio justificare raţională în existenţa oamenilor.

Încotro trebuie pornit în căutarea răspunsului complet la întrebarea: *arta – pentru ce, mă rog*?

NEVOIA DE CERTITUDINI

] Me sosesc zilnic, prin intermediul televizorului, filmele acasă. Cu numai douăzeci de ani în urmă, acest lucru era, pentru multă lume, de neimaginat. Foarte multe spectacole de teatru, foarte multe concerte, pe care nu avem posibilitatea să le urmărim în cadrul instituţiilor consacrate, le putem urmări pe micul ecran, le putem asculta la radio, le putem asculta imprimate pe disc sau pe bandă de magnetofon. Chiar muzeul ne poate fi astăzi „oferit” la domiciliu, Albumul de artă îndeplineşte, în bună măsură, o atare funcţie. Cu câteva decenii în urmă, André Malraux descoperea ca fiind specifică pentru civilizaţia secolului XX apariţia „muzeului imaginar”, un muzeu pe care cineva îl poate realiza cu piese aflate în diferite colţuri ale planetei, cu ajutorul reproducerilor. Acum, realitatea muzeului imaginar nu mai poate fi pusă în discuţie. Şi, fără să ne închipuim vreun moment că toată lumea este preocupată să asculte concerte care au avut loc sub bagheta unor dirijori celebri, înregistrate pe discurile purtând firma „Electrecordului” sau altă firmă de specialitate, fără să ne închipuim că albumul cu reproduceri de artă, de bună calitate, constituie un obiect la îndemâna oricui.

Va trebui să consemnăm, totuşi, faptul că valorile artei au astăzi incomparabil mai mari posibilităţi de înserare în existenţa oamenilor decât în trecut. Era de neînchipuit, chiar pentru oamenii cu fantezie din secolul al XIX-lea, sau mai demult, situaţia în care diferite pături ale populaţiei unei ţări să se poată bucura de artă, aproximativ în egală măsură. Întotdeauna arta a fost considerată raritate, obiect de lux, privilegiu cultural. Ne aflăm astăzi în condiţiile în care se poate spune că, graţie noilor mijloace de comunicaţie în masă, arta s-a democratizat.

Întorşi, după o zi obositoare de lucru, la noi acasă, într-o oră sau mai multe de tihnă, deschidem radioul, punem picupul sau magnetofonul în priză, ascultând ori privind „puţină artă”. E atât de mare bucuria acestor momente de „puţină artă” încât, practic, lumea ignoră faptul că la radio, sau la televizor, nu se contemplă chiar artă autentică, ci artă reprodusă. Pentru esteticianul de astăzi, distincţia dintre cele două tipuri de artă – arta autentică şi arta reprodusă – devine tot mai necesară, fiecare avându-şi principiile sale şi rigorile sale. Arta reprodusă nu poate suplini, în niciun caz, nevoia de artă autentică; satisfacţiile oferite de spectacolul teatral sau muzical care are loc sub auspiciile instituţiilor consacrate în acest sens, sunt cu totul diferite de cele încercate în condiţiile în care, gustând dintr-o ceaşcă de cafea, privim la televizor o piesă de teatru sau ascultăm un concert. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu pictura, şi cu sculptura, şi eu toate celelalte arte. Oricât de bune ar fi reproducerile, ele nu pot înlocui arta autentică.

Se poate contraargumenta că arta ajunsă la domiciliu, pe canalele noilor mijloace de comunicaţie, reprezintă un pericol spiritual mult mai mare decât arta absentă din viaţa omului, aşa cum se întâmplă ades în secolele anterioare. O asemenea operaţiune a întreprins Erich Fromm, într-o seamă de studii care fac astăzi vâlvă.

Trăind actualmente în Statele Unite, Erich Fromm (născut 1900), s-a format la şcoala unor curente de gândire specifice Europei din primele decenii ale secolului nostru, moştenind, direct sau indirect, ambiţia unei „dialectici poetice”, aşa cum fusese practicată de către Hegel şi combătută de către Marx.

După ce studiază la universităţile din Heidelberg şi München, Fromm rămâne captivat de ideile a doi gânditori: Marx şi Freud. În viziunea lui Fromm, Marx apare nu numai ca un filosof original şi interesant, care-l cucereşte încă din anii studenţiei, dar şi ca un filosof care intuieşte o serie de adevăruri specifice civilizaţiei viitoare. El nu reţine de la Marx ideile, devenite program de luptă pentru clasa muncitoare de pretutindeni, care au determinat schimbarea configuraţiei sociale pe ample porţiuni din planeta noastră, prin apariţia unei orânduiri pe care şi fără de care lumea nu poate fi înţeleasă în momentul de faţă. El nu reţine de la Marx nici critica acerbă făcută de fondatorul teoriei socialismului ştiinţific nedreptăţilor specifice societăţii capitaliste moderne; Fromm reţine de

la Marx doar „intuiţia”, geniala „intuiţie” a „industrialismului occidental”, ameninţând să întunece, prin laturile sale negative, perspectivele vieţii spirituale viitoare. Fromm consideră că proliferarea industrialismului modern reprezintă un pericol social mult mai mare decât cutare sau cutare latură negativă a capitalismului, sau capitalismul luat în totalitatea lui. El este de părere că pericolul generat de dezvoltarea monstruoasă a producţiei – căreia, pe nevăzute canale, ajungem să ne închinăm, să-i devenim sclavi, chiar atunci când e vorba despre o anumită abundenţă de bunuri, de produse ce par a constitui obiectul unor aspiraţii milenare ale omenirii, ce par a defini o situaţie demnă de invidiat pentru omul de azi, în comparaţie cu omul secolelor trecute – reprezintă o gravă ameninţare pentru forţele spiritului, pentru viitorul culturilor, mult mai mare decât ar putea cineva să-şi imagineze pe baza unei analize superficiale a datelor ce ni le oferă civilizaţia contemporană, ameninţare ignorând actualele configuraţii sociale sau orânduirile sociale existente.

Erich Fromm este de părere că dezvoltarea „industrialismului” în secolul XX scapă controlului înţelegerii noastre raţionale, scapă controlului raţiunii în general. La nivelul actualei dezvoltări a vieţii planetare, va trebui să avem în vedere – crede Erich Fromm – anumite resorturi ce stăruie dincolo de posibilităţile noastre de a ne înţelege raţional existenţa. Ele privesc goana, nu numai după profit, cum credea Marx cu privire la psihologia capitalismului, ci o ciudată „goană unanimă” după bunăstare, ele privesc fascinaţia pe care o exercită întotdeauna asupra oamenilor perspectivele abundenţei de bunuri, ale „bogăţiei” de lucruri care să prisosească, care să ne facă „să nu mai avem griji”.

Grija, preocupare a omului în legătură cu situaţia sa în lume, preocupare a omului în legătură cu ceea ce se întâmplă în jurul său, cu ceea ce se întâmplă cu „ceilalţi”, în fiecare moment al devenirii istorice, a fost unul din conceptele forjate cu măiestrie în cadrul filosofiei germane din ultimele secole, de la Hegel până la Heidegger, la şcoala căruia Fromm, după cum mărturiseşte în repetate rânduri, s-a format.

Grija, înţeleasă ca stare de veghe, ca permanentă preocupare a omului faţă de condiţia sa, apare drept atribut esenţial al vieţii conştiente pe Pământ. În numele ei, şi prin ea, oamenii au făurit, pe rând, toate valorile spirituale ale celor cinci continente. O umanitate „fără griji” devine un nonsens. Şi totuşi, omul secolului XX aspiră spre o

stare de lucruri în care conceptul de grijă să fie eliminat. Şi totuşi, omenirea secolului XX crede fanatic într-o stare a „fără-grijii”, într-o stare a omului în care acesta s-ar dezice pe sine ca fiinţă activă.

În numele acestei civilizaţii a „fără-grijii” se dau, în zilele noastre, marile bătălii pentru promovarea valorilor industriale, cu orice preţ, indiferent de semnalele de alarmă pe care unii sunt gata să le tragă.

Fromm găseşte că, în legătură cu atari aspiraţii, specifice omului trăind în secolul XX, Marx are nevoie să fie completat cu Freud, pe linia a ceea ce părintele psihanalizei moşteneşte, direct sau indirect, din „dialectica poetică” a lui Hegel. El ne propune o „sinteză filosofică”, prin care se încearcă împăcarea poziţiilor celor doi corifei ai gândirii contemporane, unul completându-l pe celălalt. *The Sane Society* – o carte apărută în 1956 – constituie expresia unui atare efort.

Erich Fromm se întreabă dacă societatea capitalistă de astăzi poate fi considerată ca sănătoasă, în condiţiile în care apar atâtea tulburări interne ce par să nu ne anunţe un viitor tocmai luminos. Fromm consideră că lumea occidentală de astăzi prezintă incontestabile semne de debilitate spirituală şi se întreabă dacă oamenii alcătuind o societate bolnavă spiritual pe ansamblul ei nu trebuie cumva ei înşişi suspectaţi în privinţa gradului lor de sănătate psihică. Dacă a fi sănătos devine echivalent cu a fi normal, dacă lumea occidentală contemporană prezintă unele simptome ce-i pun sub semnul întrebării sănătatea, deci normalitatea, nu ne mai rămâne să ne întrebăm decât în ce măsură noi, ca energii spirituale, ca potenţe umane, suntem „persoane normale”.

În ce măsură omul occidental contemporan este un om normal? Fromm aduce în discuţie, mai întâi, fenomenul alienării. Pe toate planurile, şi în toate privinţele, lumea de astăzi, indiferent de grupurile sociale din care se compune, se prezintă ca alienată. S-a ajuns ca omul să fie considerat o cantitate neglijabilă în raport cu problemele pe care le ridică astăzi devenirea industrială, dezvoltarea producţiei de toate tipurile, aplicarea în practică a marilor descoperiri ştiinţifice, experimentarea diferitelor tehnologii. Termenul de „revoluţie ştiinţifică şi tehnică”, utilizat atât de către Erich Fromm, cât şi de către foarte mulţi teoreticieni ai civilizaţiei contemporane, revine insistent în legătură cu problematica umană specifică secolului XX. Se are în vedere un grup vast de fenomene, cu rădăcini adânci în secolele

anterioare.

Revoluţia ştiinţifică şi tehnică apare ca fiind pregătită, etapă cu etapă, pe parcursul mai multor secole. Se cere avut în vedere, mai întâi, fenomenul *mecanizării*. Ulterior apar germenii a ceea ce va fi desemnat prin termenul de *automatizare*. Paralel cu manifestările existente în acest sens, pot fi distinse căutările privind miniaturizarea utilajelor şi a mijloacelor de producţie în general, pentru a se obţine maximum de randament.

Precedentele revoluţiei contemporane în domeniul ştiinţei şi tehnicii trebuie căutate, aşadar, încă din momentul în care a apărut problema înlocuirii „energiei animale" cu energia mecanică. Marile descoperiri din această perioadă asigură, pe planul dezvoltării economice, un avânt nemaiîntâlnit al industriei, eu inerentele sale consecinţe: o anumită „abundenţă" de produse, o anumită ieftinătate a obiectului realizat în condiţii industriale. Din această perioadă datează idealul obiectului util costând puţin şi putând fi înlocuit în orice moment, fără să comporte prea mari greutăţi în ce priveşte procurarea sau obţinerea lui.

Materialele nou apărute, noile tehnologii, procedeele de mare randament, toate determină, pe planul vieţii sociale concrete, o anumită abundenţă de bunuri, în măsură să modifice profund sensibilitatea, gândirea, idealurile oamenilor.

Vechile aspiraţii cu privire la o „civilizaţie a bunăstării pentru toţi" încep să prindă tot mai mult contur. Nevoia sporită de confort pentru fiecare apare ca o nevoie socială reală, având mereu alte şi alte perspective de rezolvare.

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, cu implicaţii profunde în domeniul culturii, se profilează la orizontul civilizaţiei moderne, graţie amplului proces pe care îl antrenează cu sine dezvoltarea industriei, apariţia noilor tehnologii, începuturile automatizării şi miniaturizării, câteva descoperiri în măsură să indice şi mai mult ecourile în sfera conştiinţei, pe care ajunge să le aibă prima etapă a revoluţiei tehnico-ştiinţifice.

Descoperirea aparatului de fotografiat şi a tehnicilor fotografiei, descoperirea discului şi a tehnicii înregistrărilor pe disc, descoperirea proiecţiilor luminoase, care vor trimite, în secolul XX, la instituţia cinematografului, ca şi crearea premiselor pentru ceea ce va reprezenta ulterior radioul şi televiziunea, noile tehnici ale

înregistrării pe bandă – magnetofonul, casetofonul – reprezintă date de oare trebuie ţinut neapărat seama.

Îmbunătăţirea tehnicilor reproducerii, dezvoltarea reproducerii în culori, angrenează un fenomen spiritual extrem de complicat. Condiţia artei apare substanţial modificată. Arta poate fi difuzată la domiciliu, arta poate fi contemplată într-o serie de forme care în trecut nu erau cunoscute.

Probleme deosebite apar la orizontul vieţii sociale, în secolul XX, legat de apariţia unor descoperiri ştiinţifice şi tehnice noi, în măsură să amplifice şi să asigure *o* perspectivă umană inedită descoperirilor anterioare.

De data aceasta, este vorba de apariţia ciberneticii, ce marchează, după opinia celor mai mulţi autori, o etapă complet diferită în dezvoltarea lumii moderne. Dacă începuturile primei etape a revoluţiei ştiinţifice şi tehnice sunt legate de înlocuirea energiei animale cu energia mecanică, cu acea infinitate de consecinţe pe planul dezvoltării vieţii economice, vieţii morale şi vieţii culturale a oamenilor, apogeul acesteia va fi marcat de către apariţia unor maşini, în condiţiile dezvoltării superioare a procedeelor de automatizare şi miniaturizare, capabile să preia unele funcţii ale gândirii umane. E vorba de înlocuirea gândirii umane, în anumite limite, cu un complex de operaţiuni executate de către maşină. Un nou „limbaj”, specific activităţilor în care omul se vede acum angrenat datorită cazurilor inedite care s-au ivit, va putea fi semnalat în cadrul vieţii tuturor grupurilor sociale importante. Acest limbaj are ca termeni fundamentali pe aceia de „maşină”, „forţă”, „energie”, „motor”, „automat”, „computer” etc.

Dacă scrutăm orizontul existenţei noastre, vedem că, în ultimele două secole, apar o serie de fenomene noi, afectând profund, aşa cum am mai arătat, sferele culturii, inclusiv domeniul artei. Ele ne obligă să avem în vedere apariţia unor materiale noi: masele plastice, betonul armat, aluminiul, oţelul inoxidabil, fibrele sintetice; ele ne obligă să avem în vedere apariţia unor tehnologii noi; prelucrarea mecanică a pietrei, obţinerea – la scară industrială – a diferiţilor coloranţi, tratarea vechilor materiale cu o serie de substanţe ce le asigură posibilităţi inedite de valorificare estetică; ele ne obligă să avem în vedere, de asemenea, apariţia unor utilaje noi, asupra cărora nu mai are rost să insistăm aici.

Evident, dezvoltarea artei se va resimţi de pe urma tuturor acestor fenomene. Se dezvoltă noi ramuri ale artelor decorative. Apare şi se dezvoltă designul Graţie dezvoltării industriei materialelor textile, capătă o dimensiune necunoscută mutaţiile survenite în câmpul modei vestimentare.

Imaginea cea mai concludentă cu privire la implicaţiile noilor descoperiri ştiinţifice şi tehnice în domeniul artei ne-o oferă „Bauhaus"-ul. Există un anumit apel la luciditate, care se face pretutindeni simţit în căutările tuturor celor care au reprezentat şcoala purtând denumirea de „Bauhaus". E limpede că arta nu poate face abstracţie de noile materiale, de noile tehnologii, de noile utilaje; e limpede că arta nu poate face abstracţie nici de perspectivele ce i se întredeschid, în condiţiile în care confortul material al oamenilor apare ameliorat, iar comunicaţia, de toate tipurile, se realizează în ritmuri incomparabil mai intense îşi mai rapide. Trenul, automobilul, avionul deschid posibilităţi inedite de contact cu arta, de acces la artă.

Trebuie să fii prea conservator pentru a reacţiona împotriva acestor ecouri pozitive ale marii revoluţii ştiinţifice şi tehnice moderne, în domeniul culturii în general, în domeniul artei în special. Şi aproape nimeni nu vrea să se recunoască opozitor a ceea ce apare ca nou şi noutate în această privinţă, în ciuda faptului că o anumită rezistenţă faţă de noile materiale, faţă de noile procedee, faţă de noile efecte, poate fi semnalată destul de adesea.

Arta executată cu ajutorul noilor mijloace mecanice nu mai este considerată drept artă în adevăratul sens al cuvântului.

O anumită nostalgie a obiectului executat manual, cu mijloacele rudimentare tradiţionale, ca şi acea pasiune, care nu poate să nu ne intrige, pe fiecare, a obiectului vechi, indiferent că e obiect de artă sau nu, a obiectului pe cale de dispariţie, ridicat la rangul de mărturie culturală, pot fi reţinute ca puncte de sprijin în sensul unei atari convingeri.

Există însă şi o serie de alte aspecte, mai greu de desluşit la prima vedere, care trimit la aceeaşi realitate a influenţelor revoluţiei ştiinţifice şi tehnice moderne asupra condiţiei artei şi asupra a ceea ce se petrece în perimetrul artei în secolul XX. Unul dintre acestea priveşte faptul că înlocuirea energiei animale cu energia mecanică a avut anumite consecinţe, neaşteptate, asupra universului de prezenţe în care omul trăieşte şi activează.

Au apărut obiecte noi, în măsură să modifice, atât condiţia timpului de muncă, cât şi condiţia timpului de odihnă a individului. Fiecare îşi va putea permite, de acum încolo, tot mai mult, luxul unei îmbrăcăminţi adecvate diferitelor tipuri de activitate sau chiar diferitelor momente din cadrul aceleiaşi activităţi.

Existenţa unor obiecte care să prisosească, în condiţiile valorificării producţiei industriale pe piaţă, aduce în discuţie problema determinării, pe căi diverse, a opţiunii pentru obiectul realizat de către o anumită firmă, de către o anumită întreprindere. Obiectul industrial îşi asigură o nouă dimensiune, dimensiunea estetică, urmând a fi preferat, atât după criteriile utilităţii sale, cât şi după criteriul estetic.

Reclama, afişul, vitrina apar ca elemente inedite de civilizaţie, relatând despre condiţia omului ce trăieşte într-o societate care îşi face un tilu de glorie din promovarea valorilor industrialismului.

Mitul produsului ieftin şi goana după obţinerea unei producţii care, la concurenţă, să beneficieze de avantajul ieftinităţii, are profunde repercusiuni asupra mentalităţilor, asupra comportamentului şi psihologiei individului.

Din punctul de vedere care ne interesează, va trebui să reţinem această mare ambiţie a „artei ieftine44. Arta în ipostaza socială tradiţională, ca univers de unicate presupunând, prin însăşi condiţia lor de raritate, inaccesibilitatea tuturor indivizilor la acelaşi obiect, chiar atunci când acesta nu se supune proceselor de consum şi degradare la care se supun obiectele utile, nu mai satisface.

Încercările de a răspunde noilor nevoi culturale sunt numeroase.

Tentativa de a realiza arta cu mijloace industriale şi la scară industrială, concretizată, într-un prim moment, prin formula „aplicativistă”, urmărind aplicarea diferitelor subiecte artistice pe produse industriale, eşuează, după foarte puţin timp. Arta realizată cu mijloace industriale şi la scară industrială nu mai este artă.

Tentativa de a oferi omului, în loc de artă, „surogate” de artă, care stă la baza tuturor producţiunilor *Kitsch*, îşi dezvăluie repede efectele estetice nefaste.

Artizanatul, ca modalitate de a realiza arta la nivel de unicat sau de foarte mici serii, cu ajutorul unor meşteri care, nemaifiind creatori de forme, execută obiecte în spiritul formelor consacrate, se va constitui ca sistem de obiecte de sine stătător, gravitând în jurul artei,

dar neconfundându-se niciun moment cu arta.

Designul, cu o biografie ceva mai recentă, se impune ca sistem de obiecte îndeplinind în egală măsură o funcţie estetică, ce nu pot fi, nici ele, confundate cu arta.

Sfârşitul secolului trecut aduce în discuţie apariţia unor noi mijloace şi unor noi tehnici de comunicaţie, care vor cunoaşte, în secolul XX, o extraordinară dezvoltare: cinematograful, radioul, televiziunea, discul, mag-l netofonul, reproducerile artistice în culori.

Timpurile mai noi aduc în discuţie, paralel cu apariţia noilor mijloace şi tehnici de comunicaţie, fenomenul extinderii mijloacelor de comunicaţie estetică tradiţionale: teatrul, sala de concerte, muzeul, galeria de artă, accesul la ele democratizându-se şi devenind tot mai facil, datorită noilor mijloace de deplasare, incomparabil mai rapide decât cele tradiţionale.

În aceste condiţii, arta şi accesul la artă ne apar, într-un prim moment, în două ipostaze: *arta autentică* şi *arta reprodusă*.

„Arta autentică" presupune un număr destul de mare de dificultăţi în ce priveşte accesul, pe care, în ciuda cuceririlor tehnice moderne, omul nu poate să-i aibă nelimitat la ea, datorită condiţiei de obiect original a operei de artă, datorită problematicii umane cu caracter mai restrâns, necesitând, tot mai mult, o anumită iniţiere, o anumită educaţie din partea celui care ascultă sau priveşte.

„Arta reprodusă", adresându-se, prin intermediul noilor mijloace de comunicaţie şi al noilor tehnici de comunicaţie, unor mase de oameni foarte vaste, implică, cel puţin în anumite cazuri, un număr important de concesii făcute în materie de limbaj, de problematică, de inteligibilitate. Oricum, arta reprodusă aduce în discuţie atât problema ieftinităţii, cât şi problema aderării la conţinutul uman vehiculat prin intermediul noilor mijloace şi noilor tehnici de comunicaţie, într-un sens în care ea se dovedeşte mult mai accesibilă.

La graniţa dintre arta reprodusă şi arta autentică se cer situate noile tipuri de spectacole, concepute astfel, încât să funcţioneze atât în calitate de cazuri artistice unicat, cât şi în calitate de cazuri artistice multiplicate. E vorba ide un tip de „artă autentică", ce se defineşte, mai mult decât alte tipuri, ca reproductibilă. Am putea include aici spectacolele de divertisment: estrada, musicholul, opereta, muzica uşoară, manifestările, mai recente, de muzică „folk" şi „pop", comportând posibilităţi vaste, nu numai de a fi reproduse, dar şi de a fi

contemplate de mii şi mii de oameni, graţie tehnicii proiecţiilor luminoase, graţie sistemelor de amplificare acustică moderne. Apare, din acest punct de vedere, posibilitatea unei distincţii între o „artă de consum”, capabilă să producă sau să întreţină exclusiv senzaţia de plăcere, de uitare de griji, de încântare facilă şi o „artă de meditaţie”. Prin problematica sa gravă, „arta de meditaţie”, mai puţin nutrind ambiţii reproductivistice, se identifică tot mai mult cu arta ocupând timpul liber al oamenilor cu preocupări grave şi importante.

În schimb, „arta de consum”, în multe privinţe asimilată artei de divertisment, se identifică, nu de puţine ori, cu arta timpului de sărbătoare.

Ne aflăm în situaţia de a distinge, analizând orizontul contemporan al artei, două mari modalităţi de integrare şi de supravieţuire în perimetrul artei – o artă care „pune” probleme, o artă gravă, profilându-se pe linia nevoii resimţite de către oameni, întotdeauna, de a se înţelege pe ei înşişi, de a se măsura pe ei înşişi, de a se cunoaşte şi recunoaşte pe ei înşişi, şi o artă care nu „pune” sau „pune” mai puţine probleme, dar care îşi bazează efectele exclusiv pe senzaţia de plăceii e, o artă hedonistică.

Arta propunând spre meditaţie probleme umane grave se dezvoltă în contextul de date specifice revoluţiei tehnico-ştiinţifice, pe o linie care se traduce, în toate privinţele, prin căutări de efecte1 noi, prin căutări de soluţii noi, în lumina materialelor şi tethnologiilor recent apărute, a cazurilor de conştiinţă şi comportament considerate ca reprezentative pentru civilizaţia contemporană. Conceptul de „artă de avangardă”, încetăţenit de mai multe decenii în limbajul critic şi estetic occidental, va trebui explicat pornindu-se de la aceste premise. În concepţia noilor generaţii de artişti devenise clar, de multă vreme, că e imposibil de realizat ceva original în spiritul experienţelor trecutului, rămânând surd la întregul climat spiritual al epocii, dominat de valorile ştiinţei şi tehnicii, supuse metamorfozelor la care ne-am referit până acum. Ambiţia care se face tot mai mult simţită în secolul nostru în cercurile artistice de avangardă este aceea de a rivaliza, pe planul tuturor artelor, cu ştiinţa. Se porneşte într-o goană nebună, în vederea descoperirii „noilor resorturi ale umanului”. Câteodată, aşa cum o ilustrează experienţele literare şi artistice, de la Baudelaire până în zilele noastre, de la impresionişti până la reprezentanţii cei mai recenţi ai hiper-realismului, de la Stravinsky

până la partizanii muzicii aleatorii sau concrete, de la Strindberg până la Eugen Ionescu sau Samuel Beckett, de la Kaifka până la Alain Robbe-Grillet, se ajunge, într-adevăr, la descoperiri senzaţionale în legătură cu mobilurile multora dintre actele noastre conştiente – deciziile pe care le luăm, comportamentul manifestat, destinul împlinit. Sunt şi cazuri, însă, destul de multe, când în febra aceasta i-a căutărilor, se uită sensurile umane ale artei, rosturile ei sociale importante, totul reducându-se la o chestiune de tehnică, de materiale experimentate, de forme obiectuale încercate, singurul criteriu urmărit fiind „originalitatea experienţei”, „originalitatea actului realizat”. E limpede că, perseverând pe o atare linie, mulţi artişti ajung într-o situaţie de impas.

Ruptura artei de avangardă cu publicul, ruptura artistului cu lumea devine, în asemenea cazuri, evidentă, iar efortul creator nu-şi mai găseşte justificare decât în limitele paradoxului.

Sub unele aspecte ale devenirii lor – cele aşa-zis avangardistice – în secolul XX, literatura, artele plastice, muzica, teatrul se definesc prin situaţia paradoxală a unui univers închis, ignorând problematica oamenilor, frământările lor, căutările lor, ignorând cerinţele spirituale ale vremii.

Refuzând condiţia facilă a „artei de consum”, arta de avangardă ajunge să se închidă în sine, fascinată de posibilităţile oferite de noile tehnici şi noile materiale. Protestând împotriva spiritului conformist al „artei de consum”, arta de avangardă, în ambiţia de a nu se coborî la nivelul gusturilor estetice inferioare, la nivelul stimulilor estetici facili, se defineşte ca o activitate fără ecouri umane. Singura dimensiune a obiectului artistic devine, în acest caz, aceea de a fi „interesant”, adică de a se distinge de rest, de a ieşi în evidenţă, de a intriga.

Dimensiunea hedonistică, întotdeauna specifică artei, e adevărat, în grade diferite, e complet ignorată.

Protestul împotriva facilităţii şi superficialităţii rămâne, în acest caz, un protest fără ecou uman, un protest ineficient.

Dacă facem abstracţie – deşi e greu de făcut abstracţie – de faptul că, paralel cu experienţele artistice de avangardă, există şi o artă care continuă vechile tradiţii estetice, o artă nutrind convingerea că rosturile sale sunt de a oferi oamenilor puncte de referinţă în legătură eu propria lor condiţie în lumea de astăzi – atunci putem, într-adevăr, reconsiderându-l pe Hegel din perspectivă modernă, să ne întrebăm,

așa cum, cu destulă candoare, un autor mai puțin cunoscut o făcea într-o carte relativ recentă: „Nu cumva era științei înseamnă sfârșitul artei?” (Oto Bihalji-Merin, *La fin de l'art à l'ère de la science*, Paris, 1970). Dacă, însă, judecăm cazul unora dintre experiențele artistice de avangardă în contextul general al dezvoltării literaturii și artei în secolul XX, atunci întrebarea noastră apare ca nefondată.

Revoluția modernă științifică și tehnică mai aduce în discuție problema artei și dintr-o altă perspectivă, însă. Dezvoltarea impetuoasă a industriei de toate tipurile, antrenând cu sine abundența produselor de larg consum și vastă utilitate, ilustrată prin tot ceea ce oferă rețeaua comercială modernă ca produs de „ultimă oră”, trebuie studiată și din perspectiva raporturilor pe care omul contemporan le are cu obiectele de diferite tipuri, obiecte pe care el însuși ai unge să le realizeze. În grade diferite și din perspective diferite, ne aflăm angajați, fiecare, în obținerea de obiecte pe linia a ceea ce cuceririle revoluției tehnico-științifice ne oferă ca specific. Tot în grade și din perspective diferite, ne aflăm angajați, fiecare, în procesul de însușire, utilizare și consumare a respectivelor obiecte. Obiectiv, noi suntem obligați a ne înțelege ca fiind condiționați, atât de producția, cât și de consumul de obiecte cu care ne înconjurăm zilnic.

Gusturile noastre ajung să fiedictate, pe invizibile canale, de către ceea ce ni se oferă, de către ceea ce be poate realiza din punct de vedere practic, cu mijloacele industriale existente. Mișcările noastre ajung să fie condiționate de obiectele în mijlocul cărora trăim, pe care le folosim sau de care ne folosim.

Gândirea noastră, mentalitățile, idealurile și aspirațiile noastre se dovedesc, în cele din urmă, condiționate de întregul complex de factori specific, atât producției de obiecte, în care suntem angajați, cât și consumului acestora. Relațiile interumane se vor resimți, în aceste condiții, de pe urma sistemului de obiecte existent. Convorbirile telefonice, deplasările dintr-un punct geografic într-altul, odihna, în condițiile casei de locuit sau ale locurilor de agrement, serviciile diverse, toate comportă și un grup destul de important de raționalizări, în spiritul științei, și de determinații specifice tehnicii moderne. Lewis Mumford, în *The Myth of Machine* (1962), nu face decât să ofere de fapt o sistematizare a ideilor care s-au exprimat în legătură cu condiționările, de tipuri foarte complexe, de către dezvoltarea industriei în condițiile marilor descoperiri științifice și

tehnice ale comportamentului oamenilor, ale mentalităţilor dominante, ale aspiraţiilor şi speranţelor lor.

E, desigur, discutabilă opinia lui Mumford, potrivit căreia societatea modernă s-ar justifica, ea însăşi, ca o uriaşă maşină – *megamaşina* – dispunând de o destul de mare autonomie în ce priveşte programarea energiilor, în ce priveşte programarea obiectelor, nu în conformitate cu interesele oamenilor, ci în conformitate cu necesităţile ei înseşi de a se menţine în stare de producţie, în stare de realizare, mereu lărgită, a diferitelor tipuri de obiecte.

Principiile după care o atare societate se dezvoltă ne obligă să avem în vedere faptul că apar drept imperative principale ale vieţii sociale contemporane: producţia de obiecte posibile de realizat din punct de vedere tehnic, indiferent de interesele oamenilor şi de nevoile lor spirituale; obţinerea randamentului şi a eficienţei maxime în toate activităţile; asimilarea nevoilor sociale ale omului cu ceea ce poate fi exprimat prin senzaţia de plăcere sau de neplăcere.

În condiţiile unui asemenea tip de societate, omul a devenit o neînsemnată piesă dintr-un uriaş angrenaj social, căruia dorinţele, aspiraţiile, idealurile, speranţele individuale trebuie să i se supună.

A „consuma devine, ca şi *a „produce*”, nu atât o nevoie individuală, cât o necesitate socială. Societatea ajunge în situaţia să ne dicteze plăcerile. Chiar existenţa noastră, până la urmă, este în bună măsură dictată, din perspectivă industrializantă. Volumul populaţiei este calculat pe ani şi în funcţie de interesele şi posibilităţile producţiei. *Persoana* reprezintă, practic, o unitate neglijabilă dintr-o mare serie a „producţiei de oameni”, realizată la nivelul întregii societăţi, oameni dirijaţi, prin intermediul şcolii, încă de la cea mai fragedă vârstă, spre activităţi productive şi activităţi de consum diferite, potrivit posibilităţilor de care industria dispune pentru satisfacerea unor nevoi sau altora.

Redus la câteva sisteme de nevoi, omul a ajuns astăzi, după Lewis Mumford, în situaţia de a-i putea fi programate, cu ajutorul computerului, bucuriile şi necazurile, satisfacţiile şi insatisfacţiile, posibilităţile de afirmare individuală, atitudinile, comportamentul.

Cazul modei vestimentare, antrenând, în funcţie de interese economice precise, reacţii estetice la mase de milioane şi milioane de oameni, reprezintă unul dintre exemplele cele mai concludente în această privinţă.

Mumford e de părere că nu întâmplător mitul robotului – al unei maşini dispunând de o serie de posibilităţi de a executa acte care până acum erau considerate ca exclusiv umane, de a reacţiona într-un mod asemănător omului, de a dispune chiar de unele „sentimente4 elementare, cum ar fi simpatia sau repulsia –, apare şi se impune tot mai mult în epoca noastră.

Nu fiindcă dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii contemporane permit realizarea unei asemenea maşini explică mitul robotului, ci fiindcă omul contemporan a fost redus, în multe privinţe, la condiţia de robot, de maşină. Comportamentul lui posedă multe elemente ţinând de domeniul automatismelor, al clişeelor, al stereotipiilor ce pot fi, într-adevăr, programate în condiţiile dezvoltării ştiinţei şi tehnicii astăzi.

Cea de-a doua etapă din dezvoltarea modernă a ştiinţei şi tehnicii pune, astfel, arta contemporană nu numai în faţa unei problematici inedite privind utilizarea unor mijloace mecanice automate în executarea obiectului artistic, folosirea materialelor noi, difuzarea artei etc., dar şi în faţa unor probleme umane inedite, în condiţiile în care această nevoie de certitudine cu privire la ce reprezentăm noi, cine suntem noi şi ce putem face noi devine tot mai presantă.

Spectrul care ni se oferă priveşte, însă, fie o artă care, de cele mai multe ori, face abstracţie de adevărata problematică umană a lumii de astăzi, izolându-se de cercul căutărilor de ordin tehnicist – „arta de avangardă” –, fie o artă funcţionând exclusiv la nivelul principiului plăcerii, aşa-zisa „artă de consum”.

Între aceşti parametri se nasc întrebările şi trebuie situate căutările cu privire la necesitatea unei arte a oamenilor, cu privire la necesitatea unei arte aducând în discuţie omul ca element primordial al societăţii.

Lumea spre care ne îndreptăm, lumea secolelor viitoare, va fi o lume a roboţilor sau o lume a oamenilor plenari, care vor şti să înfrângă şi să depăşească situaţia în care, vremelnic, se află, astăzi, unii?

DESTINUL MAGICIENILOR

Raporturile dintre ştiinţă şi magie se cer astăzi, pare-se, abordate dintr-o perspectivă inedită. Am fost educaţi cu toţii la şcoala unui iluminism pe care îl considerăm, acum „mai mult specific

secolului al XVIII-lea. Din perspectiva lui, magia, ca formă de activitate spirituală, ne apare iremediabil sortită pieirii. Pe măsură ce ştiinţa reuşeşte să-şi facă tot mai simţită prezenţa în viaţa noastră, e firesc ca magia să dispară. Odată cu marile descoperiri în domeniul ştiinţei şi tehnicii moderne, această convingere a cucerit tot mai multe minţi lucide.

Ne vine greu astăzi să gândim altfel, să înţelegem magia altfel decât am fost obişnuiţi s-o înţelegem din tradiţionala perspectivă iluministă. Se pare că şi în această privinţă Freud a fost primul care şi-a permis să semnaleze că există, totuşi, un tip de magie prezent chiar la diferite nivele ale vieţii contemporane. Mulţi au considerat acest lucru, o vreme, pură fantezie, iar părintele psihanalizei a fost privit, paradoxal, el însuşi ea un nou tip de magician, ca un nou tip de şarlatan. După Freud au venit, astăzi ştim acest lucru fără niciun fel de dificultate, atâţia alţi autori, nu numai partizani ai metodei psihanalitice, care au încercat să demonstreze prezenţa magiei la diferite nivele ale civilizaţiei secolului XX. Să ne înţelegem bine: nu e vorba de reziduurile unui obscurantism, pe care îl recunoaştem şi îl detestăm cu toţii în secolul XX. Nu e vorba despre practicile magice ale unor triburi aflate încă la nivelul epocii de piatră şi trăind în nu ştiu ce arhipelag îndepărtat. Nu e vorba nici măcar despre amatorii de „preziceri” care frecventează casa unor doamne atât de celebre cum este Madame Soleil la Paris. Nu e vorba nici despre reziduurile magice stăruind la nivelul „vieţii folclorice” din unele sate. Toate acestea sunt activităţi care, fără îndoială, trebuie să dispară şi vor dispărea, aşa cum ne învaţă înţeleapta gândire a cugetătorilor din secolul al XVIII-lea, cu surprizele lor inevitabile.

Nu încape îndoială, concepţia iluministă cu privire la forţa atotbiruitoare a ştiinţei rămâne şi astăzi valabilă; în civilizaţia noastră industrială şi industrializantă, cu toate binefacerile pe care i le cunoaştem şi recunoaştem, vechile forme de obscurantism se sting, pier, ataşându-se astfel la un trecut pe oare1 niciun om de bun simţ nu-l va putea vreodată regreta.

Dar ce presupune, de fapt, fenomenul magiei?

Se confundă magia, exclusiv, cu obscurantismul pe care întreaga cugetare progresistă din trecut I-a condamnat? Se confundă oare magia numai cu activităţile negative de tipul celor enumerate mai sus şi în legătură cu care ne permitem să râdem, cu un îndreptăţit aer de

superioritate, ori de câte ori ajung să fie evocate?

Studiile noi de antropologie par a acorda termenului de magie un sens mai larg decât cel tradiţional. Magia, dintr-o atare perspectivă, se identifică cu capacitatea de fascinaţie a unora dintre prezenţele din jurul nostru, faţă de care ajungem să ne comportăm aberant, să le privim la alte dimensiuni decât cele care le sunt proprii, să le atribuim forţe pe care nu le posedă şi consecinţe ale existenţei lor pe care niciun argument nu poate să probeze că le vor avea.

Caracteristic fenomenelor de magie pare a fi încercarea de a stăpâni, cu mijloace improprii – de obicei iluzorii – forţe pe care deocamdată omul nu are cum să le controleze.

De obicei, fenomenele de magie privesc tentativa umană de a prezice un anumit curs al devenirii lumii, un anumit curs al întâmplărilor, al faptelor, dincolo de ceea ce experienţa permite, dincolo de ceea ce mijloacele de control ale raţiunii permit, dincolo de limitele cunoaşterii logice.

Dacă ne-am limita şi numai la acest aspect al magiei, nu ne-ar fi deloc greu să recunoaştem în unele tentative, în unele scrieri semnate de către diverşi autori occidentali, privind diferitele faze ale viitorului omenirii în secolele ce se anunţă, oarecari reziduuri ale unor practici ce ţin de domeniul magiei.

Magul modern nu mai seamănă cu cel de altă dată, sub nicio formă. El refuză categoric obscurantismul ataşabil la acel trecut pe care toată lumea îl repudiază. El refuză categoric lipsa argumentului controlabil cu mijloacele raţiunii. El subscrie integral la toate marile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii contemporane. El se declară chiar un lucid, un prea lucid şi, prin aceasta, un îndrăzneţ în a enunţa anumite adevăruri pe care mulţi dintre noi nu au curajul să le privească în faţă.

Magul de altă dată era un poetic cititor în stele, când practica profesia de astrolog.

Magul de astăzi rămâne un prozaic cititor în cifre, declarându-se statistieian, sociolog, futurolog, specialist în arta prognozei. Să ne înţelegem bine iarăşi: *există astăzi o ştiinţă a viitorului şi există o magie a viitorului*.

Ştiinţa viitorului se defineşte drept ştiinţă a construcţiei lucide a lumii de mâine, în conformitate cu interesele omenirii, cu aspiraţiile omenirii, cu ceea ce s-a petrecut ieri şi cu ceea ce se petrece astăzi.

Ştiinţa viitorului se dovedeşte, din acest punct de vedere,

platforma de pe care orice proiect uman – individual sau colectiv – prelungit în timp indiferent cât, se cere întreprins. În spiritul ştiinţei viitorului, Marx a formulat programul construcţiei societăţii socialiste şi comuniste. În spiritul ştiinţei viitorului, partidele comuniste din ţările socialiste îşi formulează programul de activitate pentru acele perioade viitoare care pot fi studiate temeinic, investigate sub multiple aspecte, în conformitate cu realităţile naţionale din fiecare ţară.

Magia viitorului se îndeletniceşte cu prezicerile şi numai cu prezicerile. Nu se mai citeşte în stele, şi nici în palmă, pentru a se prezice ceva. Se citeşte acum în cifre, în rezultatele extrase prin intermediul operaţiunilor matematice realizate cu ajutorul computerelor. Se citeşte acum în tot felul de cazuri şi fenomene. Şi ni se prevestesc, doamne, Câte lucruri sumbre! Nu ne putem imagina încă bine care va fi fost, la vremea lor, forţa – de seducţie a profeţiilor pe care le consemnează *Vechiul Testament*. Cum le vor fi ascultat oamenii, ce vor fi gândit despre atâtea lucruri sumbre, prezise în legătură cu cele mai firave fiinţe de pe pământ şi cele mai fermecătoare totodată? Putem însă constata cu toţii cât de mult captivează şi seduc, chiar, noile profeţii, prevestirile în legătură cu secolul ce începe numai peste 25 de ani. Cărţi cum este *şocul Viitorului* (Future Shock) de Alvin Toffler se citesc cu sufletul la gură. Simţi, după lectură, nevoia să-ţi mai împărţi impresiile şi reflecţiile cu cineva, să repovesteşti, celui care n-are timp să citească, cartea fermecătorului scriitor american. Toffler prevesteşte cel mai banal lucru posibil. El arată că viitorul omenirii se anunţă complet diferit de ceea ce noi putem să ne imaginăm şi de ceea ce noi suntem pregătiţi să suportăm. Fantastica dezvoltare a ştiinţei şi tehnicii, fantastica dezvoltare a producţiei industriale anunţă şi creează premisele unei lumi total diferite de cea în care ne-am născut şi în care trăim până în momentul de faţă – o lume în care va trebui ca fiecare să se comporte total diferit decât iluştrii sau mai puţin iluştrii săi predecesori paragonaţi între ultimele decenii ale secolului XX şi paleoliticul superior!

În viziunea lui Toffler, viitorul apare drept ceva care vine, care urmează să ne cucerească şi care trebuie suportat, căci altfel e imposibil.

În viziunea lui Toffler, viitorul sfidează voinţa, acţiunile şi faptele noastre de astăzi. O nouă eră începe să strălucească la orizontul omenirii, iar noi rămânem, vai, ataşaţi la ceva ce se situează la punctul

de incidenţă dintre ea şi un trecut ruşinos de naiv. La această intersecţie dintre o lume care vine şi o lume care se retrage ne este dat să suportăm „impactul" cu viitorul, ciocnirea cu ceea ce ţine de sferele fantastice ale lui *mâine*. Şi e imposibil ca de pe urma acestei ciocniri să nu ne resimţim astăzi – să nu ne resimţim negativ şi pozitiv, totodată.

Trăim cu toţii un anumit „şoc al viitorului", caracterizat prin aceea că am devenit incapabili să mai înţelegem ce se petrece cu noi, să ne măsurăm acţiunile şi actele. Ne-am pierdut conştiinţa valorii de noi înşine şi bâjbâim în condiţiile în care ochii nu ni s-au deschis încă, decât foarte puţin, spre temerara lume de mâine. O puternică senzaţie de nelinişte, de nervoasă aşteptare stăruie peste tot. Un puternic fenomen de respingere a elementelor ce ţin de lumea secolelor viitoare poate fi semnalat în orice colţ al planetei.

Lumea de astăzi trăieşte îngrijorată, înspăimântată şi îngrozită de viitor. O paralelă între textul lui Toffler şi oricare dintre paginile înfricoşătoare ale *Apocalipsului* sau ale unora dintre profeţiile *Vechiului Testament* ar scoate, oricând, în evidenţă destule asemănări în ce priveşte tonul, în ce priveşte viziunea despre viitor.

Alvin Toffler, incontestabil un mare scriitor, nu ştiu cât de serios sociolog şi futurolog, face abstracţie, întocmai ca vechii magi, de ceea ce omenirea şi oamenii au specific: voinţa, capacitatea de a-şi dirija acţiunile, de a-şi făuri viitorul în conformitate cu propriile lor interese şi cu propria lor natură. El rămâne, fără îndoială, un magician al viitorului, prevestind lucruri care nu poţi să zici că sunt sumbre dar care, oricum, te neliniştesc, fără a ţine seama de realităţile noastre pământeşti, de puterea noastră şi de voinţa noastră de a ne îndrepta către anumite obiective şi numai către anumite obiective, iar nu către altele.

El practică un tip de magie subtilă, care nu poate fi ataşată direct la magia înţeleasă în sensul iluminist al cuvântului: el „ghiceşte" şi „prezice" fenomene care într-adevăr ar putea să aibă loc într-un viitor mai îndepărtat sau mai apropiat, dar pe care foarte puţine lucruri astăzi le îndreptăţesc şi pentru care foarte puţine argumente raţionale pledează. Întocmai ca şi vechii magicieni, Toffler îţi „fură mintea eu ajutorul cuvintelor".

Şocul viitorului seamănă uimitor cu un descântec extras din tezaurul folcloric al umanităţii şi sublimat la dimensiunile înţelegerii noastre moderne.

Ca orice descântec, însă, se cere înţeles în această calitate, şi nu alta, extrăgându-se, acolo unde este cazul, vagile reziduuri de adevăr pe care le încifrează.

PRIMII SAU ULTIMII?

Ceea ce se prezintă ca extrem de interesant cercetătorului atent al mutaţiilor survenite în câmpul artei pe parcursul acestei bune părţi, „deja consumate”, din secolul XX, este faptul că nimeni – nici chiar dintre cei care exagerează distanţa dintre trecut şi prezent –, nu poate admite ideea unei totale rupturi cu trecutul. Prin forţa împrejurărilor, trecutul devine punct de referinţă

— Pozitivă sau negativă, indiferent.

Vom înregistra în estetica secolului XX unele situaţii când senzaţia rupturii cu trecutul şi sentimentul unei „noi ere” apar mai pronunţat.

Vom înregistra în estetica secolului XX şi poziţii când sentimentul „rupturii” cu trecutul este recunoscut ca atare, stăruind însă şi o anumită părere de rău că lucrurile nu s-au petrecut altfel, că respectiva „ruptură” a avut totuşi loc, când putea fi evitată. Majoritatea studiilor de estetică din ultimele decenii pun, indirect, în discuţie o problemă care se traduce prin relaţia dintre noi şi cei dinaintea noastră.

Cei dinaintea noastră au fost aşa cum îi cunoaştem. Cum suntem însă noi? Noi, răspund foarte multe voci, semănăm şi cu cei dinaintea noastră, dar suntem şi altfel, reprezentăm altceva decât ei. Suntem *primii* din noua „serie” sau *ultimii* din vechea „serie?”

Scrutată lucid, situaţia noastră e şi de invidiat şi, totodată, de neinvidiat. De invidiat este pentru că avem şanse să încercăm şi unele dintre sentimentele, dintre senzaţiile „noii civilizaţii”, să trăim în ritmul acesteia, să ne „salvăm”, într-un fel, de condiţia unui trecut care, prin definiţie, e condamnat la pieire. De regretat este situaţia noastră, după unii autori, prin faptul că, totuşi, trecutului pe care îl repudiem nu avem întotdeauna curajul să-i opunem rezistenţa noastră. Facem enorme concesii gusturilor estetice caracteristice epocilor anterioare, facem enorme concesii comportamentului estetic specific oamenilor din secolele ce ne-au precedat, suntem mistuiţi de nenumărate regrete după o lume condamnată istoric, de a cărei situaţie de „eveniment consumat” suntem conştienţi, dar pe care, totuşi, o conservăm în bagajul nostru de amintiri, de trăiri, de iluzii.

Primii şi *ultimii* sunt termenii în sensul cărora pot fi definite multe dintre speranţele, dar şi dintre regretele pe care le nutrim.

„Existăm” între o epocă ce marchează trecutul şi o epocă ce marchează viitorul, nereuşind sau neizbutind să ne înscriem eforturile, complet, nici în sfera uneia, nici în sfera celeilalte, întocmai ca florile de primăvară, care trăiesc doar cât zăpada se topeşte. Stingându-se ele, altele le vor lua locul, care vor ţine însă, cu siguranţă, numai pe timpul primăverii. Multe dintre studiile de estetică ce se publică astăzi, unele plătind, câteodată, în mod nejustificat, un exagerat tribut spiritului speculativ facil, nu pot fi înţelese fără a avea în vedere termenii în limitele cărora se înscriu frământările noastre, zbaterile noastre, neliniştile noastre, grijile noastre, aşteptările noastre, speranţele noastre.

Suntem primii ce reprezentăm o nouă eră în istoria spirituală a lumii. Tot mai des această convingere se face simţită în discuţiile purtate, în evenimentele contemplate, în produsele nou asimilate. Dar ce reprezentăm, de fapt, noi? E impresionant volumul tentativelor ce se întreprind astăzi pentru a răspunde întrebării de mai sus.

Din punctul de vedere al evenimentelor survenite pe planul artei, mai ales, răspunsul nostru nu poate fi conceput fără o examinare critică a tuturor conceptelor, a tuturor metodelor, a tuturor modalităţilor de abordare pe care le folosim pentru a ne înţelege propria noastră condiţie existenţială, pentru a ne înţelege propriul nostru rost în lume.

Unul dintre conceptele cele mai supuse examenului critic în această privinţă a fost conceptul de artă. Pentru a ne înţelege pe noi înşine, e necesar să încercăm o anumită înţelegere a diferitelor activităţi ce caracterizează situaţia de „a exista la modul uman”. Poate că înţelegând ce este arta vom înţelege şi ce suntem noi înşine, ce reprezentăm şi ce putem spera pe acest pământ, de la noi şi de la propriile noastre acţiuni. Conceptul de artă, însă, se prezintă el însuşi, la ora actuală, atât de dilatat, „contopindu-se”, în multe privinţe, cu alte vechi concepte, învecinate, încât devine foarte greu de operat cu el.

Totul poate fi ridicat, astăzi, „la rang” de operă de artă. Experienţele artistice moderne au adus în discuţie cazurile diferitelor materiale, altă dată considerate ca incompatibile, prin însăşi condiţia lor, cu domeniul artei, cazurile diferitelor obiecte având o funcţie utilitară precisă, pe care extirpând-o, devin opere de artă, cazurile

diferiţilor artişti „fără voie” reeditând veşnica poveste a lui M. Jourdain.

Cine conferă statutul de operă de artă unui obiect, unui spectacol, unei situaţii estetice oarecari? În mod obişnuit spunem că artistul este cel care conferă unui lucru, creat de către el, statutul de operă de artă.

Pe lângă faptul că o asemenea convingere se dovedeşte discutabilă şi din alte puncte de vedere, e necesar să ne înţelegem, cel puţin în unele privinţe, cu privire la însăşi condiţia artistului şi conceptul de artist.

Ce este un artist?

O echipă de specialişti, instituită pe lângă Asociaţia Internaţională a Artelor Plastice (A.I.A.P.), a lucrat mai mulţi ani la rând, între 1954 şi 1957, la „întocmirea” unei „definiţii a artistului”. Au fost extrase din dicţionare textele cele mai concludente; s-a apelat la profesiunile de credinţă şi la mărturisirile celor care, fiind recunoscuţi ca artişti, şi-au propus să formuleze reflecţii în legătură cu propria lor condiţie. Concluziile la care, după 3 ani de zile, Comisia de pe lângă A.I.A.P. a ajuns, pot fi rezumate astfel: artist este un om care intervine asupra lucrurilor şi le dă formă estetică; artist este omul care exersează cu competenţă una din artele frumoase şi îşi face din aceasta un mijloc de existenţă. E inutil să mai arătăm câte obiecţii a comportat şi comportă o atare „definiţie” a artistului, concentrată în două formule care nu au nimic comun între ele. Va trebui, poate, să avem în vedere că noi investim întotdeauna cu titlul de artist persoana capabilă să realizeze obiecte care, înainte de a avea vreo utilitate sau indiferent de utilitatea lor, reprezintă o noutate în ordinea existentului – obiecte care sunt în măsură să provoace întrebări şi să incite răspunsuri pe marginea acestor întrebări.

Se întâmplă însă că în condiţiile contactului eu un asemenea obiect, sentimentul pe care noi îl încercăm este nu numai acela de nelinişte, îngrijorare, preocupare, dar şi de bucurie. Apare, în acest caz, problema unui tip de plăcere aparte, ce nu poate fi confundată cu cea încercată prin contactul cu lucrurile pe care le consumăm sau utilizăm. E plăcerea contemplaţiei unui lucru făcut de către om şi menit să evoce veşnic condiţia umană. Ce calităţi, în afară de noutatea lui inerentă, posedă un asemenea obiect, capabil să ne placă la simpla sa contemplaţie, capabil să placă înainte sau fără să fie utilizat ori

consumat?

Immanuel Kant, cu aproape două secole în urmă, atrăgea atenţia asupra unei particularităţi pe care o prezintă munca artistului. Spre deosebire de persoana care nu poate fi investită cu un atare titlu, artistul s-ar defini drept insul capabil să realizeze obiecte inedite – originale – în faţa cărora senzaţia de „lucru făcut” e redusă la minimum. Artistul, în concepţia kantiană, este omul capabil să producă obiecte dispunând de acelaşi grad de firesc ca şi produsele naturii.

Tocmai în legătură cu această capacitate a artistului de a făuri lucruri artificiale posedând acelaşi grad de naturaleţe ca şi cele ce nu apar drept făurite de om, se cere astăzi insiistat în mod deosebit. În condiţiile unora dintre manifestările artistice de avangardă, coeficientul de artificial a sporit într-atâta, încât arta ajunge să se detaşeze de condiţia fireiscului, până la a nu mai fi reţinută ca atare. Un sculptor de avangardă celebru, Cezar, a inaugurat, nu de mult, o expoziţie cu sculpturi realizate din pâine caldă, pe care participanţii la vernisaj au fost invitaţi să le consume. O artistă de origine braziliană, Lygia Clark, ne propune o sferă, realizată din material plastic, dispunând de o „deschizătură” prin care, introducându-te în interior, poţi recepta o serie de zgomote, capabile să evoce ceva din senzaţiile încercate încă dinainte de a ne naşte, atunci când trăiam în faza „intrauterină”. A înţelege, în aceste condiţii, ce este un artist, devine dificil.

Gândirea clasică ne-a învăţat că artistul creează întotdeauna obiecte stând sub semnul perfecţiunii şi firescului, nemulţumit fiind de imperfecţiunea şi nefirescul pe care le întâlneşte în lume. Problema umanismului izvorăşte tocmai de aici, întrucât, prin ceea ce el face, prin obiectele pe care le făureşte, artistul protestează împotriva imperfecţiunii, nedreptăţii, nefirescului.

Iată însă că în condiţiile unora dintre manifestările artistice actuale de avangardă, întâlnim artişti ce mizează tocmai pe impresia de nefiresc, de artificial, ce urmează să o producă fiecare operă expusă, asupra publicului.

Nefirescul şochează şi multe dintre tendinţele artistice de avangardă exploatează tocmai efectul de „şoc”. Controversele ivite ades în sălile de expoziţii ne apar, l astfel, cum nu se poate mai… fireşti.

Lăsând la o parte, însă, realitatea concretă a artei, va trebui să avem în vedere că, în ce priveşte dezbaterile contemporane de

estetică, devine, în lumina unor asemenea cazuri, tot mai necesară precizarea sferei şi conţinutului termenilor folosiţi. Trebuie ţinut seama că utilizarea improprie sau evasiimproprie a oricărui termen prin care vrem să ne referim la un aspect concret al realităţilor lumii de azi atrage după sine o cantitate de eroare direct proporţională eu deformările operate astfel, ce se va ră & frânge aisupra eficienţei ideilor ce urmează să fie reţinute.

Nu e desigur uşor lucru de ţinut seama, ori de câte ori ne referim la un fenomen artistic dat, de mutaţiile survenite în structura termenului sau a grupului de termeni prin care încercăm să-i desemnăm. Câteodată, ne lăsăm pur şi simplu seduşi de unele formule consacrate, valabile pentru anumite realităţi, dintr-o anumită perioadă a istoriei culturale europene, fără a ne mai gândi la ceea ce s-a petrecut de atunci până astăzi.

Chiar termenul de *avangardă artistică*, utilizat de către noi până acum, se cere delimitat cu toată precauţia necesară.

În textele de critică se vorbeşte despre arta şi literatura „de avangardă”, fără a exista totuşi, măcar la autorii unor asemenea texte, conştiinţa clară a ceea ce noţiunea de avangardă artistică poate desemna astăzi. Câţiva autori, printre care şi Germain Bazin, prin a sa *Histoire de Vavantgarăe en peinture du XIII-eme au XX-e siècles* (1969), tradusă nu de mult şi la noi, pun în discuţie situaţia termenului de avangardă artistică astăzi.

Se mai poate vorbi oare cu adevărat despre o artă de avangardă, în momentul de faţă? De ce nu? Este dispus să răspundă fiecare dintre noi, amintindu-şi de trimiterile pe care le-a întâlnit, nu o dată, în intervenţiile critice din ultimul timp, referitoare la situaţia „artei de avangardă” într-o serie de ţări occidentale. Ce desemnează, însă, arta de avangardă astăzi şi la ce anume realităţi culturale ne referim, atunci când suntem dispuşi să admitem un răspuns afirmativ la întrebările formulate mai sus? Unii autori încearcă să aducă în discuţie diferite aspecte, în lumina cărora utilizarea termenului de avangardă artistică se dovedeşte – în condiţiile noilor experienţe artistice din secolul XX – extrem de dificilă. Germain Bazin observă că, în terminologia militară, avangarda desemnează de obicei un detaşament de vârf, însărcinat să pregătească căile de acces ale „grosului” trapei, ce urmează să hotărască soarta bătăliei. Aplicat strict altor domenii de activitate, termenul nu poate desemna deci creatorii, ci precursorii, într-un fel

sau altul prematuri, care întrevăzând mai devreme unele forme noi, le-au lăsat spre exploatare altora, veniţi la timpul maturităţii. Pornind de aici, în secolul al XX-lea termenul de avangardă va căpăta unele valenţe noi, urmărind să desemneze faptul decisiv al creaţiei însăşi de noi forme, capabile să se substituie formelor de ieri. Pentru Pierre Caban, avangarda priveşte contestaţia permanentă, egală cu ruptura, a sistemelor de referinţă estetică deja stabilite. Aicea, însă, apare prima dificultate în utilizarea termenului de avangardă pentru că orice operă de artă autentică reprezintă un moment de legătură şi totodată de contestaţie a sistemelor de referinţă estetică anterioare. Arta adevărată nu poate fi decât de avangardă, nu poate fi decât în avangardă. De ce, atunci, mai este nevoie de un termen care să desemneze, printr-o tautologie frapantă, nişte stări de lucruri ce există de când lumea? Sesizând atari contradicţii, Michel Ragon, în *Qu'est-ce que l'avangarde*? studiu publicat în revista *Diogene* (1969), arăta că în momentul de faţă termenul de avangardă priveşte mai mult un anumit mod de a implica arta într-o serie de afaceri comerciale. În zilele noastre, a fi artist de avangardă constituie, câteodată, a fi artist cu un bun plasament financiar, deoarece operele de avangardă din secolul al XIX-lea şi de la începutul secolului XX, considerate, la vremea lor, fără valoare comercială, au făcut un *boom* pe piaţă care n-a fost atins de nicio altă formă de speculă. Apare astăzi logic că a cumpăra „artă de avangardă contemporană" a devenit un excelent plasament. Din problemă estetică, avangarda a devenit astfel problemă comercială. În secolele trecute, avangarda reprezenta arta tânără, novatoare, în raport cu arta îmbătrânită şi academică. Astăzi ea nu mai reprezintă, notează Michel Ragon, decât academismul nerefuzat, prin raport cu academismul refuzat. Creaţia artistică recentă îşi reînnoieşte fără încetare modelele, pentru a seduce în permanenţă clientela. Demodându-se foarte repede, produsele avangardiste de profesie accelerează producţia şi consumaţia de acelaşi tip.

Desemnat la orizontul culturii occidentale, fenomenul artei de avangardă promovează şi întreţine un anumit tip de snobism specific, cu privire la exigenţele lumii de azi, cu privire la valorile ce nuîşi revendică gloria comercială a artei de avangardă.

Reîntorcându-ne, după această lungă paranteză, la discuţia privind parametrii între care se înscriu căutările, speranţele şi aşteptările noastre, în legătură cu diferitele manifestări artistice sau cu

spectacolul artistic al lumii de astăzi, ne va fi greu să nu reţinem ideea că existenţa noastră se caracterizează, şi pe plan estetic, printr-un număr de date contradictorii, aparent incompatibile.

Ne place Homer, ne reculegem în faţa monumentelor artei egiptene, ne înemtăm de picturile murale medievale, încercăm să-i „înţelegem" pe Cezar, cu sculpturile sale de pâine caldă, suntem gata să ripostăm împotriva celui care ar îndrăzni să susţină că încercarea artistică a Lygiei Clark trebuie exclusă, de la bun început, din sferele artei, ne exaltăm, în condiţiile marilor festivaluri, de muzică folk şi pop, ascultăm, în cea mai profundă stare de meditaţie, o baladă folclorică, a cărei geneză se pierde în negura anilor, şi ne lansăm în ritmurile de dans ale rockului.

Suntem *primii* sau *ultimii* dintr-o civilizaţie care se vrea înţeleasă distinct de cea care îi urmează sau de cea care a precedat-o?

Comportamentul nostru, oricât de contradictoriu, va trebui înţeles, totuși, în lumina acestei situaţii ciudate a noastră, de oameni aflaţi la răscruce de ev şi la răscruce de civilizaţii.

Dar nu cumva noi ne facem prea multe şi poate prea periculoase iluzii, cu privire la distanţa ce urmează să separe civilizaţia viitorului, din care ne-ar place să fim primii, de civilizaţia trecutului, la care am putea fi ataşaţi ca ultima generaţie chemată să-i încerce deliciile şi necazurile?

Efortul nostru pendulează mereu între aceste două poziţii: iluzia şi prejudecata. Poate prea repudiem trecutul, în lumina unor prejudecăţi pe care le avem despre el. Poate ne facem prea multe iluzii în legătură cu viitorul, necunoscând încă tot ce ar putea să ne ofere. Plătim deopotrivă tribut atât propriilor noastre iluzii cât şi propriilor noastre prejudecăţi, încercând să ne desluşim rostul printre lucruri, în evenimentele pe care le determinăm sau la care asistăm, în faptele noastre, în gesturile noastre, în ideile noastre.

Arta ne oferă, în această privinţă – e limpede – un teren de speranţe, dar şi de temeri extraordinare.

ILUZIE ŞI PREJUDECATĂ

În tentativa noastră de înţelegere a fenomenelor de ordin estetic va trebui să ţinem seama că există două mari forţe: cea a iluziilor şi cea a prejudecăţilor, exercitând permanent, pe planul cunoaşterii, o anumită acţiune, nu fără consecinţe negative. Plătim, cu toţii, neîncetat, un regretabil tribut, atât iluziilor pe care ni le facem despre artă, cât şi

prejudecăţilor în lumina cărora aceasta urmează să fie abordată.

Cineva observa, odată, că modalitatea de a exista fără să-ţi faci iluzii şi fără să plăteşti un oarecare tribut prejudecăţii nu a fost încă inventată.

Chiar dacă un asemenea adevăr nu poate fi contes

1 at, e greu să ne împăcăm, totuşi, vreodată cu el. Veşnic. stăruie în faţa noastră, ea un fel de fata morgana, ambiţia lucidităţii. A fi lucid se traduce prin a ţine seama de datele experienţei, chiar atunci când ele nu ne convin, chiar atunci când ele ne apar incomode.

Iluziile, prejudecăţile şi atât de umană aspiraţie spre luciditate reprezintă grupul de elemente pe care cel ce-şi propune să înţeleagă unele situaţii spirituale contemporane e dator să-i aibă în vedere.

Încercând să discutăm, de exemplu, despre domeniul contemporan al artei, va trebui să ţinem seama, atât de ceea ce se petrece obiectiv în câmpul artei, de situaţiile ivite, de experienţele întreprinse, de aspiraţiile nutrite, cât şi de ceea ce se „spune" despre artă *în* vremea noastră.

Circulă atâtea reprezentări! Cuvântul artă e utilizat cu atâtea accepţiuni, încât nu mai ştim, practic, ce este artă şi ce nu este artă. Atitudinea cea mai comodă se tradule, fără îndoială, prin raportarea la artă numai pe linia operelor consacrate, a marilor creaţii ale trecutului, adăpostite în muzee şi colecţii, figurând în prestigioase albume şi cataloage, în timp ce pentru creaţia artistică prezentă rămân deschise porţile tuturor confuziilor, generate atât de grupul „iluziilor", cât şi de grupul „prejudecăţilor". Fără a avea pretenţia epuizării unei problematici complexe, înscrisă în perimetrul cultural-artistic amintit, reţinem câteva confuzii frecvente.

Să discutăm, mai întâi, despre confuziile ce stau sub semnul iluziilor care funcţionează pe tema artei contemporane.

Nu puţini oameni nutresc convingerea că în condiţiile contradicţiilor lumii de azi, artei îi revine un adevărat rol „salvator". Ceea ce nu pot rezolva tehnicienii, ceea ce nu pot rezolva oamenii simpli, urmează să rezolve artistul. Speranţele care se pun în arta modernă pornesc, nu o dată, de la această iluzie care, la origine, conţine indiscutabil şi un sâmbure de adevăr.

Ce poate „face" arta, în condiţiile lumii de azi? Ce pot artiştii întreprinde în condiţiile unei lumi frământate de atâtea conflicte şi măcinate de atâtea contradicţii? Nu pot, fără îndoială, decât să le

amintească oamenilor că ei sunt oameni şi că specific poziţiei umane pare a fi efortul de înţelegere; acceptarea sau refuzul, dincolo de înţelegere, trimit la o poziţie care nu mai permite disocierea umanului de inuman. Din acest punct de vedere, înseşi experienţele la care au recurs unii artişti par a constitui un test cu privire la capacitatea noastră de a ne comporta în faţa unei situaţii inedite. Atât reacţia de refuz, cât şi reacţia de acceptare categorică au nevoie să fie trecute ulterior plin filtrul înţelegerii. Şi faptul că atât de mult se discută astăzi despre artă poate constitui, într-adevăr, un indiciu că umanitatea se forjează în spiritul acelui permanent efort de înţelegere, fără de care noi nu mai suntem noi. Dincolo însă de un asemenea adevăr vag, încep speculaţiile de tot felul. Dincolo de efortul înţelegerii intervine domeniul iluziilor despre artă, ce funcţionează la diferite niveluri ale civilizaţiei de azi: cultul exacerbat al noutăţii, al originalităţii, fervoarea experimentelor, mitul tehnicilor şi al procedeelor creative – toate trimiţând la un fenomen manieristic evident. Nu prin experienţe sterile, fără îndoială, lumea poate fi salvată din complexul de contradicţii în care se zbate astăzi şi din conflictele care o macină.

A aminti omului ce trebuie să fie, a fost misiunea dintotdeauna a artei. A ne imagina că arta de astăzi, mai mult decât arta de ieri, se înscrie pe linia unei atari misiuni, reprezintă, desigur, o iluzie.

Din altă perspectivă ne apare iluzia referitoare la faptul că arta contemporană e datoare să ţină pasul cu progresele înregistrate în domeniul ştiinţei şi tehnicii, refu*y md* hotărât sistemul de forme perimate, pe care caută să ni-l impună moştenirea artistică a trecutului. S-a ajuns, pornindu-se de ai! ci, la o aventură ce preconizează sfidarea tuturor principiilor estetice recunoscute, sfidarea fireştii noastre nevoi de frumos.

Nutrind ambiţia să descopere „pe planul conştiinţei şi al comportamentului nostru, echivalente a ceea ce ştiinţa a descoperit în domeniul energiei atomice, al ciberneticii sau al construcţiei de rachete, nu puţini artişti se lansează, în ultimele decenii ale secolului XX, în nebuna aventură a iraţionalului. Astfel, ajunge o bună parte a artei moderne să se îndepărteze de public, să se sustragă efortului lucid de înţelegere.

Ruptura cu publicul, în cazul creaţiei unora dintre artiştii de avangardă, generează şi întreţine o altă iluzie, aceea că întotdeauna prezentul nu este pregătit să înţeleagă pe artistul autentic şi că numai

posteritatea va putea să instaureze dreptatea, va putea să-i aprecieze. Nădăjduind sau nu că posteritatea îi va înţelege, numeroşi artişti, nutrind sincer convingerea că astăzi nu pot fi înţeleşi, îşi risipesc energia, îşi risipesc forţele, îşi risipesc imaginaţia, în efortul de creare a unor forme care trimit doar vag la problematica presantă a lumii din jur, la frământările specifice omului de astăzi. Arta modernă se rupe, în numele acestei iluzii, nu numai de public, cum se apune, dar şi de viaţă.

Să examinăm acum câteva dintre confuziile stând sub semnul prejudecăţilor ce funcţionează pe tema artei contemporane.

La nivelul discursului comun despre artă, publicul este înţeles ca o entitate paşnică, căreia trebuie să i se ofere, spre contemplare, produse estetice în conformitate cu gradul său de pregătire, de instrucţie artistică. În măsura în care intervine problema unor opere ce necesită un anumit efort de înţelegere, imediat acestea sunt taxate ca fiind „lipsite de conţinut", rupte de problemele vieţii, străine de interesele oamenilor.

Trebuie ţinut seama că noi ne formăm, totuşi, inclusiv pe linia gusturilor noastre, pe linia opţiunilor noastre estetice, la şcoala creaţiei artistice a trecutului. În numele a ceea ce am văzut, a ceea ce am cunoscut, a ceea ce am acceptat că este arta, în numele a ceea ce am citit că este arta sau am aflat de la alţii că este arta, noi judecii în creaţia artistică prezentă. Evident, intervine, din acest punct de vedere, un anumit „conflict" între arta prezentului şi gusturile noastre, formate la şcoala artei trecutului, care, chiar dacă conţine unele elemente de permanenţă, conţine şi altele, stând sub semnul efemeri lăţii confundate de către noi, obişnuit, cu primele.

A judeca ceva, după criterii ce nu îi sunt proprii, în virtutea faptului că avem de-a face eu aceeaşi clasă de obiecte pe plan estetic conduce indiscutabil la o poziţie eronată; o judecată valabilă în alte condiţii devine, astfel, aplicată unui obiect care prin însăşi condiţia sa, aceea de operă de artă, nu poate şi nici nu trebuie să semene până la identificare cu altul. Judecata valabilă în alte condiţii devine, astfel, nevalabilă în condiţiile date. ludecata s-a transformat, astfel, în prejudecată. Câte nu. sunt prejudecăţile care circulă curent, cu privire la rosturile artei în lumea de astăzi, înţelese în lumina celor analizate mai sus! Arhitectura sau muzica sunt abordate în lumina criteriilor de care dispune literatura – cea mai „populară" dintre arte. Muzica, în măsura în care nu posedă o anecdotică, e considerată ca fiind „lipsită

de idei”. Simplitatea compoziţiei, specifică picturii unei Klee sau unui Mondrian, este identificată eu improvizaţia, pe care oricine poate s-o practice. Ingeniozitatea este identificată cu şarlatania.

Iată-ne în situaţia de a vorbi despre artă supuşi fiind la presiuni din ambele direcţii – atât din direcţia iluziilor, cât şi din cea a prejudecăţilor!

Dacă ne gândim nu numai la misiunea esteticianului, dar şi la cea a pedagogului, în condiţiile unui sistem de contradicţii atât de complex, vedem că e foarte greu să întreprinzi ceva pentru asigurarea plusului de ordine, de claritate şi de precizie aşteptat.

Cu toate acestea, însuşi efortul nostru de a fi conştienţi atât de forţa de seducţie a iluziilor, cât şi de cea a prejudecăţilor, arată că anumite limite de înţelegere a fenomenului artă în condiţiile civilizaţiei de astăzi pot fi depăşite.

CONCEPTUL DE ARTĂ

PELERINAJ LA SURSE

E limpede că în actualul context cultural multe dintre conceptele estetice pe care le utilizăm se cer atent reexaminate, precizându-li-se sfera şi conţinutul, în lumina noilor fenomene avute în vedere. Nu puţine dintre neînţelegerile ce survin între noi cu privire la valoarea anumitor experienţe înregistrate, cu privire la natura anumitor cazuri artistice ivite la orizont, cu privire la situaţiile recent create, se datoresc, fără îndoială, impreciziei termenilor pe care ne bazăm sau pe care îi folosim, în cadrul confruntărilor contemporane de idei. Noi ne referim la o realitate în permanentă mişcare, în permanentă devenire, comportând un sistem de mutaţii extraordinar de dinamic, în lumina unor tipare de înţelegere învechite şi sprijinindu-ne pe o serie de termeni inadecvaţi, incapabili să exprime fenomenele noi în întreaga lor complexitate. Nu constituie niciun secret, pentru nimeni, faptul că orice termen folosit, orice concept utilizat în vederea desemnării unui fenomen nu exprimă decât parţial şi palid esenţa stărilor de lucruri vizate.

La sfârşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, demersurile iniţiate în filosofie de către Henri Bergson şi Benedetto Croce aveau în vedere tocmai această incapacitate a conceptelor pe care ne sprijinim atunci când formulăm diferite judecăţi ori reţinem diferite concluzii, de a exprima adevărul în întreaga lui complexitate. Nu este cazul aici să procedăm la o analiză critică a „revoltei împotriva

gândirii conceptuiale”, care se semnalează la sfârşitul secolului al XIX-lea, în cadrul filosofiei idealiste europene, pregătind terenul pentru ceea ce avea să însemne mai târziu orientarea filosofică intuiţionistă. Apare evident, însă, faptul că orice termen folosit în vederea desemnării unui fenomen nu poate epuiza întreaga realitate a fenomenului respectiv şi poate că Hans Vaihinger avea dreptate, totuşi, atunci când arăta că filosofii se referă, de obicei, la stările de lucruri prezente cu ajutorul unor termeni, în lumina unor formule şi a unor scheme ce nu fac decât să reducă la „esenţial” sau la ceea ce pare „esenţial”, un ansamblu de date.

Astfel, în dezbaterile filosofice trebuie ţinut seama permanent – consideră Vaihinger – de dimensiunea lui acel „ca şi cum” – Als Ob – pe care orice gânditor se sprijină atunci când formulează diferite judecăţi.

Utilizând un concept sau altul, noi încercăm să formulăm unele judecăţi cu privire la lumea în care trăim, „ca şi cum” respectivul concept ar exprima întreaga realitate a fenomenului la care ne referim. Concret, însă, orice concept nu exprimă decât notele principale ale unui fenomen, ale unei stări de lucruri, ale unui obiect, făcând abstracţie de multe altele.

Utilizând un concept sau altul, noi ignorăm şi faptul că realitatea pe care o desemnează chiar astfel, parţial, este o realitate supusă principiului devenirii şi că, în timp ce noi ne referim la diferite aspecte din construcţia unui fenomen, respectivul fenomen deja se prezintă într-o altă ipostază decât cea anterioară; o parte dintre datele ce apăreau anterior ca esenţiale pot să nu mai apară acum, ivindu-se, în schimb, altele.

Când s-a descoperit această slăbiciune a gândirii în stare de reflecţie, nu puţini au fost cei care au căzut pradă agnosticismului sumbru. Paralel, s-au propus diferite soluţii. S-a făcut apel la intuiţie; s-a făcut apel la resorturile vieţii inconştiente şi la relaţia lor cu viaţa conştientă, subliniindu-se faptul că noi ne bazăm, în toate opţiunile pe care le facem, pe experienţa înregistrată de-a lungul întregii noastre existenţe, care nu apare, însă, ca imediată cauză a unui act săvârşit, a unei judecăţi formulate, a unui gând exprimat.

Tot de aici îşi trag originea şi încercările neopozitiviste, care preconizează perfecţionarea aparatului nostru conceptual, a schemelor logice după care urmează să operăm, a formelor complexe de exprimare, ori enunţare a adevărului în legătură eu fiecare context

de factori, valoarea concluziilor reţinute fiind condiţionată de acestea. Neopozitivismul justifică astfel caracterul relativ al oricărui enunţ filosofic, caracterul relativ al adevărului în general. Desigur, fiecare moment din istoria înţelegerii contemporane a fenomenelor de cultură, cristalizată în atari tentative, comportă numeroase rezerve.

Dacă adevărul ar fi atât de relativ precum susţin neopozitiviştii, distanţa dintre noi şi cei dinaintea noastră ar ajunge să posede semnificaţia unei adevărate prăpăstii. Dacă noţiunile pe care le utilizăm în desemnarea unor fenomene, a unor obiecte, a unor situaţii ar referi atât de static şi imprecis despre adevărata esenţă a acestora, efortul nostru de cunoaştere nu ar mai avea niciun sens constructiv. Dar, precum se poate vedea, în ciuda pesimismului profesat cu atâta talent poetic de către mulţi reprezentanţi ai gândirii filosofice idealiste contemporane, omenirea a înregistrat şi înregistrează, în secolul XX, uriaşe progrese de cunoaştere.

Totuşi, există un sâmbure de adevăr în toate aceste /bateri şi încercări de a scăpa de pericolul unei gândiri anchilozate, neputincioase, stereotipe. El se referă la faptul că, în funcţie de diverşi factori sociali şi istorici, acelaşi adevăr comportă determinaţii noi şi ne solicită la o abordare a sa din perspective permanent inedite.

Dacă e adevărat că, niciodată ca astăzi, efortul de a înţelege valoarea şi sensul acţiunilor umane nu a cunoscut o asemenea amploare, nu-i mai puţin adevărat că noi. suntem obişnuiţi a discuta despre om la modul general, „ca şi cum” totul ar fi foarte simplu şi uşor de cuprins într-un termen format din două litere. În realitate, ceea ce noi denumim „om” se prezintă întotdeauna numai în ipostază de oameni, fiecare având în spate un anumit trecut, individual şi colectiv, fiecare făcând parte dintr-un grup social determinat ce posedă anumite valori specifice, ce dispune de anumite interese proprii, fiecare nutrind diferite idealuri şi aspiraţii care coincid şi nu coincid cu ale celorlalţi.

Oamenii sunt pretutindeni oameni, sună un „celebru’1 adevăr comun! Practic însă lucrurile stau ceva mai complicat.

Oamenii sunt pretutindeni oameni, dar trăiesc în condiţii sociale diverse, nutresc aspiraţii diverse, au idealuri diverse, se supun unor norme morale diferite. Dintr-o asemenea perspectivă, şi formele contemporane de cultură apar condiţionate de realităţile sociale existente pe glob.

Există fenomenul culturilor naţionale, pe care nu o dată mulţi sunt dispuşi să-i ignore, aducând în discuţie diferite grupuri de valori cu o pondere mai pronunţată în viaţa unor popoare decât în a altora. În cadrul fiecărei culturi naţionale contemporane, morala, ştiinţa, arta se raportează în chip diferit una la cealaltă, în funcţie de nevoile societăţii la care ne referim, în funcţie de dezvoltarea vieţii economice, în funcţie de tradiţiile existente, în funcţie de influenţele exterioare care se resimt în respectiva zonă.

Evident, noi nu putem face abstracţie de toate aceste lucruri. Ne va fi foarte greu să le cuprindem pe toate. Poate nu vom reuşi decât parţial în tentativa noastră, urmând ca alţii să vină cu acele corective necesare, să completeze ceea ce noi am realizat acum. Dar nu avem dreptul să abdicăm niciun moment de la această ambiţie, fără a ne asuma riscul specific oricărui efort steril.

Cine încearcă să înţeleagă metamorfozele artei contemporane e pândit permanent de tentaţia de a absolutiza tot ce se petrece într-un câmp cultural, anumit, recunoscând datele reţinute ca valabile oricând şi oriunde.

Astfel, însuşi termenul de „*artă modernă*” apare ca discutabil. El priveşte o realitate înscrisă în limitele mai multor decenii, ce nu seamănă decât foarte puţin unul cu celălalt, atât sub aspect istoric, cât şi sub aspect naţional. Conceptul de „artă modernă” comportă în România, desigur, cu totul alte determinaţii decât în Franţa sau în Anglia. Utilizarea lui în condiţiile în care se ignoră deosebirile dintre datele unui câmp cultural şi ale altuia, nu poate decât să sporească pericolul erorilor de diverse nuanţe şi de diverse grade.

Încercând să introducem un coeficient oarecare de ordine în vasta şi complexa problematică în faţa căreia este pus esteticianul contemporan, noi va trebui să procedăm la examinarea atentă a însuşi conceptului contemporan de artă.

Utilizăm, referindu-ne, în mare, la acelaşi grup de fenomene şi situaţii, un termen care a fost „forjat” pe parcursul mai multor milenii, în condiţiile unui câmp cultural comportând o mare diversitate de aspecte naţionale şi istorice.

De bună seamă, conceptul de artă, aşa cum îl folosim astăzi, se resimte de pe urma unor accepţiuni avute anterior, fără a căror examinare ne va fi greu să-i determinăm exact sfera şi conţinutul.

Legat de accepţiunile anterioare ale termenului de artă, e

necesar să avem în vedere faptul că acestea se cer desluşite, atât din unele „texte teoretice”, care au ajuns până la noi, cât şi din locul pe care artele îl ocupau în cadrul diferitelor tipuri de societate şi în cadrul diferitelor momente ale devenirii societăţilor europene.

Există o seamă de reprezentări ale termenului de artă care se cer deduse din analiza fiecărui context cultural, în lumina locului pe care arta l-a ocupat în viaţa popoarelor, în lumina valorii ce i-a fost recunoscută.

Vechii greci aveau, bunăoară, pentru artă un termen care astăzi, poate, părea bizar: *tehne*, însemnând meşteşug. Arta se definea, în Grecia antică, înainte de toate, ca ansamblu de procedee practice, bine definite şi transmisibile, destinate să ducă, în condiţii de aplicare corectă, la rezultate considerate utile. Până astăzi, termenul de artă se resimte de pe urma utilizării sale cu un grup de asemenea accepţiuni în câmpul vechii culturi greceşti. Pentru multă lume, a face un lucru „cu artă” înseamnă a-l executa cu abilitate, potrivit unui ansamblu de norme unanim recunoscute. Ca *tehne* – meşteşug –, arta presupunea, întotdeauna, imitarea unor lucruri existente, după anumite reguli statornicite. Este accentuat, în *tehne*, cuvântul pe care îl utilizau grecii în antichitate, pentru ceea ce noi desemnăm astăzi prin artă, aspectul „manual” al unui lucru „făcut” de către om.

Profesiunea de artilst se identifică astfel, la vechii greci, până la un anumit punct, cu activitatea executată după normele unei meserii determinate, în urma unei învăţături însuşite.

Latinescul *ars* (artist), evocând, probabil, mai vechiul *artuein* din greceşte, ce presupunea a aranja, a dispune, posedă atât accepţiunea de *tehne*, cât şi o serie de noi accepţiuni, printre care şi aceea de lucru executat fără greş, *perfect*, cu cea mai mare îndemânare. Un obiect astfel executat se prezintă ca lucru deosebit. Un asemenea obiect posedă semnificaţia de lucru care, deşi este artificial, se înscrie în mod firesc în universul de prezenţe familiare omului.

Latinescul *ars* mai posedă şi semnificaţia de univers de obiecte executate eu gust şi sensibilitate, pe lângă deosebita pricepere.

Şi *tehne*, şi *ars*, într-o accepţiune iniţială, definindu-se mai mult ca meşteşug, desemnează domeniul ce ne preocupă într-un mod încă echivoc, subliniind doar aspectul „executiv” şi „manual” al unei activităţi umane determinate. Pe baza acestei definiţii, nu e posibilă nicio distincţie între *artă* şi *meserie*, între *obiectul util* şi *obiectul*

estetic. E exclus din conceptul de artă, de asemenea, tot ce trimite la emoţia umană încercată în faţa unui obiect artificial contemplat.

Termenii de *pathos* şi *ekstaz*, pe care grecii îi posedau încă din timpuri foarte vechi, privesc mai mult alte domenii decât cele desemnate prin tehne. Abia Aristotel va recunoaşte drept specific domeniului lui *tehne* pathosul, emotivitatea, capacitatea de a provoca, întreţine sau crea sentimente (*pathe*), a unui obiect produs în condiţii deosebite, după reguli deosebite, de către un om deosebit şi având un statut deosebit.

E limpede că realităţile spirituale specifice cetăţilor din Grecia antică erau mult mai complexe decât ceea ce poate să ne sugereze termenul de *tehne*, traductibil prin contemporanul nostru *artă*.

Se cere observat faptul că vechii greci înţelegeau prin artă nu numai un „savoir-faire”, un meşteşug, ci şi ceva mai mult. Arta se prezintă încă, în textele de dinainte de Platon şi Aristotel, ca *mimesis*.

În ultimul timp, numeroşi autori s-au aplecat asupra semnificaţiilor pe care acest termen le poseda în contextul culturii antice greceşti, încercând să ofere unele sugestii extrem de interesante cu privire la înţelegerea dificultăţilor prin care trece lumea de astăzi atunci când utilizează termenul de artă. E suficient să ne referim la cartea lui Goran Sorbom, *Mimesis and Art* (Göteborg, 1966), pentru a nu aminti o serie de studii ceva mai vechi (Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Berna, 1954; H.S. Butcher: *Aristotl's Theory on Fine Arts*, 1951; W.J. Verdenius: *Mimesis*. *Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leyden, 1949).

Mimesis se traduce, în mod curent, prin imitaţie. Goran Sorbom atrage, însă, atenţia că noi folosim termenul de imitaţie în lipsa unui alt cuvânt, care ar trebui să desemneze o realitate extrem de complicată.

Termenului antic de *mimesis* i se acorda o multitudine de sensuri. Dacă nu ar fi să ne referim decât la cele două poziţii filosofice principale ale antichităţii greceşti – cea a lui Platon şi cea a lui Aristotel – şi încă ar fi suficient pentru a ne da seama de posibilităţile diferite în sensul cărora *mimesis* poate fi interpretat.

Pentru Platon, arta e prin excelenţă *mimesis*. El consideră însă mimesis-ul ca un tip de imitaţie minoră, urmărind reproducerea, pentru delectarea spectatorilor, a unor acţiuni exterioare ale oamenilor – a unor gesturi, a unor acte, a unor expresii. Într-o atare accepţiune, a *mima* devenind egal cu *a imita*, înseamnă practic a

„distra” publicul. În Cartea a X-a din *Republica*, Platon se exprimă cât se poate de clar: „Mimesis e divertisment, nu lucru serios”. Tot în opera lui Platon, însă, vom întâlni şi o altă accepţiune a termenului de mimesis. De data aceasta, mimesis apare ca o modalitate de a pătrunde în adâncul lucrurilor şi de a exprima esenţa lor, prin intermediul diferitelor forme de limbaj.

Platon consideră drept mimesis, prin excelenţă, numai *„arta dramatică”*, pe când poezia s-ar diviza în *mimetică* (tragedia şi comedia), *nonmimetică* (ditirambii) şi *mixtă* (epică). În *Kratylos*, mimesis este înţeles ea expresie a esenţei (*eidos*) lucrurilor, în ciuda faptului că arta, ca mimesis, nu reuşeşte să fie decât un fel de „imitaţie a imitaţiei”, întrucât lumea în care trăim este imitaţia lumii ideilor pure, formând un univers de sine stătător.

Pentru Aristotel, dimpotrivă, *mimesis* se prezintă în ipostază de imitaţie a unor lucruri deosebite, posesoare a unor calităţi care le fac, fie obiect de aspiraţie, fie model de conduită, fie izvor de pasiuni.

S-au luat în discuţie toţi termenii din familia mimesis pe care vechii greci îi posedau.

Astfel grupul *mimeisthai* îşi are originea, după Goran Sorbom, în manifestările legate de cultul dionisiac, trimiţând la spectacolele de muzică şi dans cunoscute sub numele de *mima*.

Într-o primă accepţiune, *mima* desemna un spectacol dramatic complex, în care muzica, dansul şi gestul se împleteau. *Mimes* şi *mimeth.es* desemnau personajele care desfăşurau activitatea de *mima*, reprezentând şi portretizând, în spectacol, anumite stări de lucruri (mimeisthai). *Mimema* s-ar defini, în acest caz, ca rezultat al unei asemenea acţiuni, iar *mimethikos* ar desemna capacitatea imitativă a unui. lucru.

În acest sens consideră Platon că pictura şi muzica produc imitaţii ale fenomenelor din natură, care, la rândul lor, nu sunt decât expresia palidă, imitaţia ideilor despre ele. Pentru Platon, arta se constituie ca univers de obiecte imperfecte, copii ale unei lumi imperfecte. Pentru Aristotel, arta se prezintă ca mimesis – imitaţie – a situaţiilor deosebite, a lucrurilor desăvârşite, a formelor ideale.

Ceea ce trebuie reţinut din atât de complicata situaţie a termenului de mimesis în antichitatea greacă este, înainte de toate, faptul că mimesis presupune, pe de o parte, imitaţie în sens de reproducere, dar, pe de altă parte, respectiva reproducere nu se poate

realiza întocmai. Astfel, mimesis aduce în discuţie, întotdeauna, problema unui anumit „adaos”, care-i asigură obiectului stând sub semnul artei un statut aparte; prin reducţie sau amplificare, acesta subliniază anumite aspecte interesând publicul. Ca formă de mimesis, arta este legată de ideea de *reprezentare* a lumii; nu numai se imită ceva, dar se şi reprezintă, prin imitare, ceva. De aici, caracterul de obiect generator de spectacol a ceea ce stă sub semnul mimesis-ului ar tistit.

În concepţia estetică antică, opera de artă se defineşte, prin excelenţă, ca generatoare de spectacol.

Ea prezintă interes exclusiv la nivelul contemplaţiei.

Tot de aici, caracterul de *expresie* al operei de artă. Cei vechi considerau întotdeauna că opera de artă, ca mimesis, nu numai imită, reproducând fidel un anumit fenomen, un anumit obiect, o anumită situaţie, ci şi exprimă ceva în legătură cu familia de date din care face parte cazul la care ne referim; opera de artă constituie imitaţie şi atitudine, totodată, faţă de obiectul imitat, prin imitaţia însăşi.

Goran Sorbom mai găseşte încă o semnificaţie termenului de mimesis, utilizat cu sensuri multiple de către cei vechi, pe parcursul unei perioade de timp destul de mari, găisindu-şi, în condiţiile civilizaţiei noastre de astăzi, unele ecouri evidente. E posibil, consideră Sorbom, ca mimesis să derive, prin grupul „mimeisthai”, de la *mimos*. În aceste condiţii, mimesis ar presupune nu numai imitare simplă, ci imitare prin joacă, mimos fiind cel care, jucându-se, imită fapte, întâmplări, oameni. Ulterior, sfera termenului s-a extins, bineînţeles, prin intermediul cuvintelor derivate de la mimos. Toate aceste cuvinte, însă, au păstrat în construcţia lor şi o anumită „compozantă” ludică. Mimesis, la vechii greci, presupunea, într-adevăr, imitare; în condiţiile artei, însă, mimesis presupunea imitarea din joacă sau prin joacă. Spre deosebire de alte tipuri de mimesis, mimesisul artistic poseda, aşadar, această calitate de imitaţie prin joc.

Ideea de joc este intim legată de fenomenul spectacolului. Dar ea mai este legată şi de fenomenul izolării de viaţa serioasă, mimul neputând fi niciodată confundat cu obiectul imitaţiei sale. În condiţiile artei, mimesis trimite, prin urmare, şi din această perspectivă, la ideea de spectacol. Spectacolul însuşi fiind considerat produs al unei acţiuni ludice, se definea ca generator de sentimente şi pasiuni gratuite, fără o finalitate socială imediată.

Ideea de gratuitate a artei şi-ar trage originile de aici.

Situaţia termenului de mimesis fiind atât de complicată în condiţiile esteticii antice greceşti, va trebui să fim atenţi la implicaţiile sale în cadrul reprezentărilor pe care lumea europeană, mai târziu, ajunge să şi le facă, treptat, despre artă.

Ai-ta este mimesis.

De ia Platon şi Aristotel până astăzi, această convingere nu a încetat să se facă auzită. Mimesis s-ar traduce doar într-o primă accepţiune prin imitaţie. În accepţiunile sale ulterioare, după cum am văzut, mimesis presupune reproducere, presupune spectacol, presupune joacă „presupune expresie. Arta fiind mimesis, se identifică, cu toate aceste sensuri, în cadrul unui grup de reprezentări extrem de vast, de eteroelit şi confuz. Din antichitate şi până astăzi, oamenii au înţeles prin artă imitaţie, dar în chipuri foarte diferite: reproducere întocmai a unor situaţii, a unor obiecte, a unor fenomene, a unor caractere, reproducere, prin câteva elemente semnificative, a ceva, spectacol al reproducerii prin imitaţie a unui lucru, expresie a reproducerii prin imitaţie a unui lucru, reproducere a unui lucru în condiţii de joacă.

În funcţie de diferite cazuri artistice, aceste accepţiuni complexe ale termenului de artă, înţeles ca mimesis, au căpătat o pondere şi o valoare relativ autonome.

Spectacolul teatral constituie un act de mimesis, reproducând întâmplări, caractere, pasiuni.

Spectacolul muzical constituie tot un act de mimesis. De data aceasta, însă, imitarea nu mai posedă nimic concret, ci se realizează în condiţiile unei realităţi sublimate. O pictură sau o sculptură sunt obiecte care imită; în cazul lor, imitarea se justifică în măsura în care vin să sublinieze ceva care nu mai este legat numai de obiectul imitaţiei, ci şi de nişte principii generale, de nişte esenţe ale condiţiei noastre.

Urmărind atent discuţiile care au loc astăzi pe marginea unor manifestări de ordin artistic, vom putea observa, fără prea mare greutate, cum unele din accepţiunile iniţiale ale termenului de mimesis se răsfrâng, în cele mai neaşteptate chipuri, asupra accepţiunilor pe care oamenii le acordă termenului de artă.

Fiind imitaţie ce nu se poate identifica cu reproducerea fidelă a obiectului imitat, arta era, totodată, la cei vechi, acţiune de făurire,

plăsmuire, producere a ceva inedit, a ceva ce reprezenta o noutate în ordinea lumii. Termenul de *poiesis* trimite tocmai la această accepţiune a artei, aşa cum rezultă din principalele comentarii estetice ale timpului.

În gândirea estetică antică, arta mai poseda încă o semnificaţie majoră. Ea putea fi tehne, poiesis, mimesis, dar nu putea să nu fie, totodată, și catharsis. Asupra accepţiunilor termenului de catharsis există mai multe opinii. Cel mai simplu, *catharsis*, ar putea fi tradus prin purificare. În *Poetica*, Aristotel enunţă chiar acea „lege – a purificării de pasiuni, în condiţiile în care arta, fiind mimesis, deci imitaţie şi reprezentare în acelaşi timp, a unor fapte petrecute, a unor stări de lucruri existente, a unor obiecte concrete, a unor caractere reale, ar constitui o modalitate de canalizare a impulsurilor umane diverse spre atitudini cu o finalitate morală superioară. În condiţiile evocării tragediei unui personaj determinat, cel care contemplă opera de artă respectivă se solidarizează cu apărătorul cauzei umane su'perioare, cu persoana aflată în suferinţă, cu inisul aflat în dificultate. Catharsis este legat însă, în textele antice care ne-au parvenit, mai mult de acţiunea purificatorie a muzicii. În aceste condiţii, el posedă un sens diferit de cel enunţat anterior, în condiţiile spectacolului muzical, omul se purifică prin desprinderea din noianul de obsesii şi ambiţii cotidiene, retrăind acele momente de regăsire de sine care îl vor ajuta ulterior să vadă altfel lumea, să se raporteze la ceilalţi eliberat de patimile mărunte, de interesele meschine. Tot legat de acţiunea muzicii, în textele greceşti, din perioada elenistică, catharsis mai posedă şi un alt sens: muzica alină suferinţele umane. Unii au încercat să deducă dintr-o atare poziţie anumite efecte terapeutice, pe care arta le-ar poseda, în concepţia anticilor. Şi astăzi există psihiatri care cred în valoarea terapeutică a artei, cel puţin atunci când este vorba despre anumite maladii.

Ca univers de obiecte cu valoare terapeutică, arta s-ar prezenta în două ipostaze.

Creaţia de asemenea obiecte presupunând uitare de griji şi delectare, în condiţiile exercitării unei activităţi ce nu oboseşte, utilizând materiale capabile să incinte prin însăşi condiţia lor nobilă, ar fi recomandată mai ales pentru unele afecţiuni de ordin psihic.

Contemplarea de asemenea obiecte stând sub semnul creaţiei, ar fi recomandată în condiţiile unor maladii care vizează afectivitatea,

sfera sentimentelor.

Ţinând seama de aceste două ultime sensuri ale termenului de *catharsis*, Freud şi Breuer îl vor utiliza, în cercetările lor, întreprinse de pe poziţii psihanalitice, pentru a indica o operaţiune psihiatrică, constând în aducerea la nivelul conştiinţei a unei idei sau a unei amintiri, a cărei refulare este în măsură să producă tulburări mentale. Conştiinţa ideii sau întâmplării generatoare de suferinţă va fi în măsură să elibereze subiectul de sub tirania lor obsesională.

Catharsis se cere avut în vedere, în aceste condiţii, şi cu sens de eliberare de suferinţe, prin artă, de uşurare psihică, în condiţiile evocării unei întâmplări care obsedează.

Condiţia de *catharsis* a artei concentrează, aşadar, şi ea, un ansamblu de sensuri, ale căror ecouri vor ajunge până la noi, pe căi extrem de întortocheate. Sensurile sociale ale artei, ca şi sensurile morale ale acesteia, consolidate pe parcursul secolelor, în lumina experienţelor culturale noi, se cer înţelese având în vedere accepţiunile termenului de catharsis utilizat de către antici pentru a desemna, atât un aspect al condiţiei artei, cât şi un aspect al puterii artei. Atunci când publicul se revoltă împotriva obiectelor generatoare de obsesii, împotriva muzicii care îşi propune încălcarea principiilor armoniei clasice, împotriva teatrului cultivând sentimentul angoasei, el se justifică, fără să existe, poate, conştiinţa clară a acestui fapt, în lumina accepţiunilor pe care arta le-a avut, timp de milenii, ea mijloc de purificare şi eliberare de pasiuni, de alinare de suferinţe, de calmare a durerilor. O artă incitând pasiunile, amplificând durerile, coborând omul şi noianul preocupărilor mărunte şi meschine, e normal să nu poată fi acceptată ca atare.

Catharsis, presupunând eliberare de pasiuni, eliberare de griji şi obsesii mărunte, în condiţiile contemplării operei de artă, ne obligă să ţinem seama de o situaţie în care-şi află originea unul din aspectele cele mai populare ale comportamentului estetic contemporan. Presupunând eliberarea de griji, în condiţiile contemplării unui spectacol artistic determinat, catharsis este intim legat de ceea ce noi numim astăzi *divertisment*. Divertismentul, aşa cum indică termenul latin din care provine, presupune evadare temporară din cotidian, uitare de griji, distracţie (de la distragere), desprindere de lucrurile mărunte, pentru o perioadă de timp limitată, atât cât durează spectacolul artistic contemplat. Divertismentul se defineşte, în

accepţiunile pe care le va căpăta pe parcursul secolelor, ca moment de sărbătoare, prilejuit de un spectacol artistic determinat. Pornind de aici, arta va fi înţeleasă, timp de multe secole, mai ales în condiţiile antichităţii târzii, ca divertisment. Pe parcursul Evului Mediu, această accepţiune pare să fi fost uitată, pentru ca, odată cu momentul Renaşterii, să reînvie. Condiţia de divertisment sau distracţie, recunoscută artei în legătură cu unele sensuri ale termenului de catharsis în antichitate, va determina şi accepţiunea uşor pejorativă a termenului de artă şi a preocupărilor artistice în general, pe care o vom întâlni, câteodată, atât în trecut cât şi astăzi. Ca divertisment, arta se confundă cu atitudinea lipsită de seriozitate în faţa vieţii, cu lipsa de răspundere faţă de problemele sociale grave, cu mentalitatea frivolă, aşa cum vor să o sugereze unele spectacole artistice facile, unele producţiuni reclamându-se ca ţinând de domeniul muzicii uşoare, poezia idilică, pictura dulceagă, literatura anecdotică… A te ocupa de artă ajunge, astfel, să echivaleze cu a privi viaţa superficial.

E dificil de cuprins întreaga gamă de sensuri pe care, la nivelul gândirii estetice antice, le poseda termenul de artă. Când este vorba de unele texte filosofice, cum este cazul la Platon sau la Aristotel, principalele sensuri ale termenului de artă sunt enunţate mai clar.

Tehne, *poiesis*, *mimesis*, *catharsis* sunt patru termeni ai căror conţinut şi sferă pot fi deduşi relativ uşor din textele pe care le avem la dispoziţie. Ei trimit la un grup mai vast de reprezentări, însă, despre artă, desemnate printr-o mulţime de alţi termeni, ca să le spunem aşa, marginali. Se impune o muncă extrem de anevoioasă de extragere a principalelor sensuri ale conceptului de artă, la nivelul gândirii estetice antice, în diferite momente ale devenirii acesteia, fără a fi cineva vreun moment sigur de reuşita tentativei sale. În cazul de faţă, cititorul este solicitat să ţină seama că, luând în discuţie unele accepţiuni şi sensuri pe care arta le poseda în antichitate, nu ne-am propus niciun moment să iniţiem un studiu sistematic şi riguros documentat asupra acestei probleme, ci doar să atragem atenţia asupra unor elemente, de obicei ignorate, din construcţia conceptului contemporan de artă[2].

[2] Pentru un plus de informaţie, pot fi consultate lucrările : Momentl e problemi di storia dell’estetica (parte prima), Milano, Marzorati, 1959 ; Storia antologica dei problemi filosofici — Estetica (Diretta da Ugo Spirito), Firenze, Sansoni, 1965 ; precum şi D. M. Pippidi : Arte poetice — Antichitatea, Bucureşti, Univers, 1970.

Mimesis, *poiesis*, *catharsis*, iar înaintea lor, *tehne*, ne atrag atenţia că principalele accepţiuni ale artei în antichitate se grupau în jurul unor activităţi distincte.

Arta trebuia înţeleasă, înainte de orice, ca plăsmuire de obiecte aparte, în conformitate cu un sistem de reguli determinat, în condiţiile în care numai anumite persoane erau înzestrate cu facultatea de a-şi însuşi respectivul „meşteşug". În *Ion* al lui Platon, ca şi în *Apologia lui Socrate*, artistul apare aproape stăpânit de o forţă exterioară lui, acel daimon, căruia Blaga i-a închinat unele dintre cele mai frumoase pagini pe care le-a scris, în eseul, publicat în 1930, sub titlul de *Daimonion*. Pentru a realiza un obiect dispunând de calităţile specifice operei de artă, artistul trebuie să fie înzestrat cu *daimon*. În aceste condiţii, daimon ar corespunde la ceea ce romanticii numeau *talent* sau *geniu*. În textele estetice antice, începând cu cele ale pitagoreicilor, situaţia se prezintă însă ceva mai complicat. Cel capabil să realizeze un obiect de artă este un „inspirat", un favorit şi totodată un slujitor al muzelor – de unde va deriva, ulterior, conceptul de muzică. Obiectul realizat de către cineva inspirat posedă, el însuşi, anumite proprietăţi incantatorii. Arta s-ar prezenta, din acest unghi de vedere, ca un sistem de obiecte dotate cu puterea magică de „a incanta", de „a însufleţi", de *a entuziasma*. Aşa se explică de ce, în mai toate textele antice, termenul de *pathos*, corespunzător latinescului *passio*, revine insistont, la majoritatea autorilor, fiind preluat şi în unele texte din Evul Mediu.

Pe plan estetic, pathos trimite la complexul de trăiri prin care cineva trece contemplând opera de artă.

Prin contemplarea obiectului realizat în condiţii de „inspiraţie" şi după criteriile dictate de ceea ce se numea *tehne*, *poiesis*, *mimesis*, *catharsis*, ia naştere o stare particulară de spirit, deosebită de stările de spirit create prin prezenţa obiectelor cotidiene, a obiectelor de uz comun şi recunoscută utilitate. Această stare de spirit e desemnată prin cuvântul *pathos*.

Termenul latin de *passio* e parcă şi mai ambiguu decât cel grecesc – pathos; passio înseamnă pasiune, patimă, dar şi suferinţă. Passio trimite la o stare sufletească încercată numai în condiţiile unui act de contemplaţie. În condiţiile lui passio, cineva suportă un efect din partea unei forţe exterioare.

Estetica de mai târziu – îndeosebi cea de inspiraţie creştină – va pune accentul cu precădere asupra acestei ipostaze a anticului pathos

sublimat.

Ca persoană „inspirată”, artistul realizează obiecte capabile să exercite, ele însele, o anumită acţiune asupra omului. Aşa se face că în unele texte antice opera de artă este recunoscută ca dispunând de o misterioasă forţă incantatorie, identificată cu *psihagogia*. În Cartea a X-a din *Republica* se spune clar: „pictura de imagini nu e nimic altceva decât farmec, vrajă, înemtare, uitare de îndatoriri”. Din aceste considerente, Platon îşi va permite să condamne arta generatoare sau suscitatoare de pasiuni.

Transformările acestei ultime accepţiuni a conceptului antic de artă vor fi dintre cele mai spectaculoase. Estetica de provenienţă creştină va considera artistul nu un om „posedat” de daimon, cum procedau cei vechi, ci un „inspirat”, un ins având protecţia lui dumnezeu în legătură cu tot ce face. Artistul de geniu va fi considerat un adevărat mesager al lui dumnezeu şi până târziu această concepţie se va resimţi în interpretarea unei serii de cazuri situate undeva la graniţa dintre artă şi religie, cum este cel al lui Fra Angelico.

Va subzista, însă, pe parcursul Evului Mediu, şi o interpretare provenită pe linia concepţiei că artistul, în tot ce face, este în înat de un daimon lăuntric. Ecourile unei asemenea interpretări vor trimite la situaţii în care artistul e privit ea persoană demonică, ca posedat, ca magician. În această calitate, el stârneşte curiozitatea publică; el se prezintă ca altceva decât omul obişnuit. Originile boemei şi ale excentricităţii vestimentare la artişti, originile vieţii libertine în rândurile acestora trebuie căutate, fără îndoială ţinând seama de asemenea transformări ale ideii de „inspiraţie”. Artistul e considerat, de către mulţi, de-a lungul secolelor, ca persoană ce nu poate avea răspunderea actelor pe care le săvârşeşte, întrucât, prin intermediul lui, îşi spun cuvântul forţe obscure, nedeterminate.

O interpretare creştină mai „cuminte”, din Evul Mediu, vede în artist pe omul căruia i se „revelă” dumnezeu. Promovarea artelor plastice – a picturii, dar şi a sculpturii – mai ales în cadrul Bisericii catolice, îşi găseşte o interesantă motivaţie pe linia unei atari concepţii.

Şi ca persoană stăpânită de daimon, şi ca persoană ocrotită de spiritul divin, artistul se cere protejat. Mecenatul reprezintă una din trăsăturile specifice ale dezvoltării artei în Europa, timp de mai multe secole, în lumina concepţiei la care ne referim.

Termenii de catharsis şi inspiraţie aduc în discuţie una din

principalele contradicţii ale condiţiei artei în antichitatea greacă şi romană, contradicţie care, sub forme <! i ferite, se >va prelungi până în zilele noastre.

Cei vechi recunoşteau artei puterea de a „purifica”, vindeca şi alina de pasiuni sufletul omenesc. Dar tot ei înţeleg arta ca univers de obiecte generatoare de pasiuni.

Două mari ipostaze ale artei europene se profilează; i. astfel la orizontul înţelegerii noastre, din antichitate până în prezent: arta ca sistem de obiecte purificatoare de pasiuni, capabile. să aline suferinţele – arta ca univers de obiecte generatoare de pasiuni. Concepţia despre artă ca sistem de obiecte generatoare de pasiuni va putea fi urmărită până în zilele noastre, pe linia cultului pentru întâmplările răscolitoare, pentru stările de nelinişte, pen-Iru situaţiile solicitând răspunsul presant la întrebări sociale grave şi de necontestată actualitate. Un critic american, Harold Rosenberg, îşi intitula chiar un volum – panoramă a preocupărilor din arta plastică de astăzi – *l he Anxious Obiect*.

În calitate de sistem de obiecte stând sub semnul a ceea ce am văzut că se numea *tehne*, *poiesis*, *mimesis*, *catharsis* şi inspiraţie, arta mai aduce în discuţie, desigur diferenţiat, pe linia a ceea ce au specific pictura, sculptura, dansul, muzica, poezia, şi alţi câţiva termeni, pe care n-ar fi bine să-i ocolim acum.

Unul dintre ei decurge din însăşi condiţia de tehne a obiectului artistic. Acesta este întotdeauna un lucru executat în conformitate cu propriul său ţel, *perfect*.

Ca obiect executat în conformitate cu un sistem coerent de reguli şi deprinderi, reprezentând o imitaţie (mimesis) a ceva ce există de sine stătător, fără să constituie, în acelaşi timp, o reproducere exactă, aidoma, opera de artă, în concepţia celor vechi, sta sub semnul unei condiţii excepţionale. În primul rând, ea nu putea fi creată de către oricine. Ea putea fi creată numai de către cel care poseda daimon sau „inspiraţie”. În al doilea rând, chiar posedând inspiraţie, cineva nu putea crea o operă de artă fără o anumită pregătire, fără ca să cunoască meşteşugul sculpturii sau picturii, al reprezentării scenice.

Posedând atributele amintite mai sus, artistul se aventura într-o acţiune fără seamăn, propunându-şi să realizeze un obiect aşa cum nu mai existase altul până atunci, luându-şi doar ca punct de referinţă lumea în care trăia. Tentativa sa putea să reuşească, dar putea să şi

eşueze. Reuşită, tentativa sa se concretiza într-un obiect posedând acele calităţi miraculoase la care ne-am referit, revendicate pe linia termenului de catharsis.

Principala calitate a produsului unei activităţi de *poiesis* trebuia să fie aceea ca obiectul realizat să *incinte*, să *placă*, să *emoţioneze*, fără să fie consumat. Un asemenea obiect constituia, întotdeauna – e de la sine înţeles – o raritate. Ca raritate în ordinea lucrurilor, opera de artă se caracteriza prin capacitatea de a se distinge din contextul în care fiinţa, de a atrage atenţia privitorului sau ascultătorului, de a obliga la „dialog”, în condiţii de dialog, ea va solicita imaginaţia, dovedindu-se capabilă să opereze sau să faciliteze acel transfer de pe planul realului pe planul imaginarului, în condiţiile căruia sunt posibile emoţiile şi sentimentele specifice sistemului de obiecte la care ne referim.

Ca obiect, opera de artă se definea astfel, în concepţia celor vechi, pe linia unor tainice proprietăţi de a trezi preocupare de sine însuşi, de a suscita reflecţia şi încântarea în legătură cu propria noastră condiţie de oameni.

Într-adevăr, un asemenea obiect reprezintă o „minune” a lumii. Neputând fi realizat de către oricine, şi nici măcar de către aceeaşi persoană, în mod reiterativ, opera de artă viza întotdeauna sferele a ceea ce noi numim *perfecţiune*.

Ca *perfecţiune*, arta va avea, în cadrul esteticii creş-Iiih, valoare de mesager al absolutului. La vechii greci şi la romani, arta – înţeleasă ca perfecţiune – poseda, m.su, semnificaţia doar de reuşită umană excepţională. Un obiect constituind gloria forţei umane creatoare, cum <\st. e opera de artă, nu putea să nu aducă în discuţie, încă din antichitate, o problemă care astăzi a devenit acută.

Când şi cât pot avea oamenii acces la artă?

În calitate de univers de obiecte-unicat, stând sub. seninul perfecţiunii, posedând calităţile la care ne-am referit, e limpede că arta constituie un bun al Cetăţii, la care nu are oricine şi oricând acces.

Astfel, intervine problema timpului de răgaz, a timpului destinat sau consacrat artei, a timpului de bucurie a regăsirii noastre prin artă. Un asemenea timp e întotdeauna timpul de sărbătoare. Şi nu întâmplător, încă din cele mai vechi vremuri, arta s-a definit nu numai ca un sistem de obiecte stând sub semnul perfecţiunii, dar şi ca un sistem de obiecte specifice timpului de sărbătoare. Numai în condiţiile acestui timp, de sărbătoare, de răgaz, plăcerile artei vor putea fi

încercate de către marea majoritate a oamenilor. Dansul, arhitectura, muzica, pictura decorând marile edificii, decorând templele, teatrul aduc în discuţie problema unui timp specific pentru artă. Din această perspectivă, noi am putea să considerăm arta ca sistem de obiecte „de sărbătoare”.

Una din permanenţele artei europene va fi cultul „sărbătorescului” şi al sentimentelor de sărbătoare. Renaşterea a dat expresie, cum nu se poate mai convingător, acestei situaţii a artei pe continentul noistru. Leonardo, Michelangelo, Rafael înalţă, în condiţiile picturii şi sculpturii, adevărate imnuri sărbătorii umane. Natura este prezentată exaltat, în condiţiile timpului de primăvară, pretutindeni explodând bucuria, tinereţea, voia bună. De la regăsirea calmă până la revărsarea violentă a energiilor oprimate în restul timpului, poate fi urmărit, în fiece moment al istoriei artei europene, cultul sărbătorescului. De aceea, situaţia artei pe continentul nostru, în diferite epoci, apare condiţionată, în modul cel mai divers, de locurile de sărbătoare şi momentele de sărbătoare. Nu întâmplător religia şi-a aservit, pe parcursul Evului Mediu, unele resorturi ale artei, cum nu întâmplător, în antichitate – la greci şi la romani – templul reprezenta şi principalul centru de comunicaţie estetică.

În cadrul esteticii creştine se va încerca – e adevărat – la un moment dat, pe linia ideii directorii a doctrinelor religioase ce o patronau, convertirea artei într-un sens „antisărbătoresc”, printr-un cult al ascezei, mai ales în pictură, fără însă vreun fel de sorţi de izbândă.

Un alt termen cu implicaţii în sfera conceptului de artă, încă din antichitate, este acela de educaţie. Grecii utilizau cuvântul *paideia*. Acesta înseamnă ceva mai mult decât educaţie. E vorba despre formarea individului ca om.

Grecii considerau condiţia de om, oricât ar părea de ciudat, ca pe o adevărată meserie. Copiii erau educaţi de mici cum să se comporte ca oameni maturi, cetăţile îngrijindu-se să aibă cetăţeni-oameni şi nu altceva. Sunt cunoscute disputele care au existat eu privire la rolul artei în formarea viitorului cetăţean. Platon, în statul său ideal, s-a pronunţat – după cum se ştie – împotriva excesului de artă în munca educaţională.

Trebuie spus că Platon nu făcea decât să reflecte, în *Republica*, un cod de iluzii şi de prejudecăţi, extrem de complicat, care – o vreme

– s-a făcut simţit la Atena. După cum se ştie, Atena a fost cetatea în care au înflorit artele şi noi îi recunoaştem pe greci în calitate de precursori spirituali ai Europei moderne, graţie, în primul rând, Atenei. Şi în antichitate, Atena se bucura de un prestigiu cultural incontestabil. Cu tot marele său prestigiu cultural însă, Atena a trebuit să se plece în faţa armatelor spartane reprezentând o cetate unde arta, practic, nu exista.

Totul era subordonat, la spartani, pregătirii cetăţeanului ca ostaş. Până şi cântecele de leagăn duioase erau interzise. „Atitudinea sentimentală" faţă de celălalt era reprimată fără milă. Muzica, poezia, teatrul, pictura şi sculptura – în măsura în care puteau să cultive o atitudine umană maleabilă, să cultive sentimente duioase – fuseseră izgonite din cetate. Crescuţi în ritmurile chemărilor de război şi strigătelor de bătălie, spartanii au reuşit, rând pe rând, să uimească cetăţile greceşti vecine.

Ideea că arta ar putea constitui nu numai un mijloc de promovare a valorilor umane superioare, dar şi de corupere a cetăţeanului ideal de la adevăratele sale îndatoriri, în primul rând de la îndatoririle sale de soldat, a început tot mai mult să încolţească la atenieni. Când Platon îşi imaginează cetatea sa ideală, e limpede că temerile cu privire la rolul coruptiv al artei nu erau împărtăşite numai de el.

Platon atrage atenţia că, în condiţiile unei cetăţi ideale, arta trebuie dirijată şi promovată în conformitate cu nevoile şi interesele cetăţii, interzicându-se categoric producţiunile sentimentale, producţiunii cultivând lipsa de răspundere a individului faţă de problemele grave ale cetăţii.

Prin opoziţie cu Platon, Aristotel, în Cartea a VIII-a din *Politica*, îşi propune să reabiliteze arta, enunţând trei posibile justificări, bazate pe trei posibile teorii cu privire la natura artei.

Oamenii au nevoie de artă – spune Aristotel – din considerente de ordin educativ.

Oamenii au nevoie de artă, de asemenea, din considerente de ordin, terapeutic – *catharsis*.

În sfârşit, oamenii au nevoie de artă pentru a-şi petrece timpul.

Pentru Aristotel, cetăţeanul trebuie format în spiritul solidarităţii umane cu ceilalţi, ştiind să preţuiască valorile vieţii, valorile morale, valorile politice, iar în această privinţă, arta poate juca un rol imens.

Adevărata meserie de om nu poate fi însuşită decât la şcoala artei. Chiar timpul liber nu poate fi lăsat oricum pe seama cetăţeanului. El trebuie petrecut în conformitate cu interesele umane ale individului, cu aspiraţiile şi nevoile sale spirituale. Arta, în aceste condiţii, va cultiva frumosul şi binele – kalokagathia – atitudinea generoasă, spiritul calm şi echilibrat, calităţi absolut necesare unui om care gândeşte şi acţionează sănătos.

Până târziu, spre sfârşitul antichităţii şi începuturile Evului Mediu, pot fi urmărite transformările termenilor de *mimesis*, *poiesis*, *catharsis*, *paideia*, într-un mod care ne permite să le întrevedem un viitor destul de complicat.

Utilizarea termenului de mimeisis, în accepţiune platoniană, va da naştere la un grup mare de convingeri în sensul cărora arta, fiind imitaţie de ordin minor, nu poate juca un rol pozitiv deosebit în viaţa popoarelor.

Fiind imitaţie a imitaţiei, arta presupune, în concepţia celor care I-au moştenit şi preluat pe Platon, deformare, până la nerecunoaştere, a lumii reale. Important devinc, în acest caz, nu asemănarea obiectului rezultat al unei acţiuni de mimesis cu sursa materială respectivă, ci exprimarea adevărului ascuns, a esenţei lucrului, a ideii sale.

Înţelegerea esteticii ca *Ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală* – cum ne propune Croce – nu-i străină de aceste situaţii originare.

Tratarea artei ca formă de referinţă la condiţia noastră în lume, pe linia unor aluzii plastice uşor lectul abile, aşa cum va proclama tradiţia realistă, nu-i străină – nici ea – de interpretarea aristotelică a artei. În paginile următoare vom urmări tocmai destinul interpretărilor antice ale artei, în contextul diferitelor culturi şi diferitelor epoci, pe continentul european.

EVUL MEDIU NECUNOSCUT

Dacă înţelegem prin Evul Mediu perioada cuprinsă între căderea Romei (476) şi căderea Constantinopolului (1453), ne apar o mie ide ani de cultură europeană, succedând acelei perioade de extraordinară înflorire spirituală pe care a reprezentat-o antichitatea greacă şi romană.

Ce s-a întâmplat între 476 şi 1453? Pentru orice minte lucidă e limpede că o mie de ani din istoria civilizaţiei europene reprezintă, totuşi, o perioadă de timp în care s-au consumat anumite sentimente, s-au nutrit anumite speranţe, s-au forjat anumite idealuri, s-au

împărtăşit anumite convingeri, s-au discutat anumite idei. „Fiecare epocă – nota Johan Huizinga, în *Amurgul Evului Mediu* – tânjeşte după o lume mai frumoasă. Cu cât deznădejdea şi descurajarea produse de prezentul tulbure sunt mai adânci, cu atât mai arzătoare este această năzuinţă”. Marele păcat al istoriografiei culturale tradiţionale rămâne, fără îndoială, acela constând în ignorarea vieţii reale a oamenilor. Nu se poate concepe o perioadă de o mie de ani din istoria unei civilizaţii, în condiţiile în care anumite teritorii au continuat să fie locuite, în condiţiile în care se admite existenţa unei organizări sociale destul de complexe, fără urme profunde pe planul culturii, fără urme profunde în viaţa spirituală a celor care au moştenit-o, dintr-o perspectivă mai îndepai lată sau mai apropiată. Ceea ce apare ciudat în men-Iaiilatea modernă, cu privire la Evul Mediu, este această U-nlaţie a banalizării şi aplatizării lui.

Peste Evul Mediu se trece de obicei cu uşurinţă, numeroşi autori mărturisind convingerea că e vorba despre o epocă istorică neinteresantă şi lipsită de importanţă artistică. În Europa ultimelor secole cele mai de seamă... pirite au ţinut să se revendice de la antichitatea greco-romană. Foarte târziu şi cu extremă timiditate, mai mult pentru a părea interesanţi decât din convingere sinceră, unii au încercat „reabilitarea” Evului Mediu. Astăzi, încă, lumea este tentată să-şi găsească puncte de referinţă exclusiv în epoca premergătoare sfântului Augustin.

Pentru a înţelege, totuşi, sensurile vieţii spirituale în Evul Mediu, e necesară depăşirea distincţiilor la care se procedează în mod curent, a periodizărilor consacrate, a surselor unanim acceptate. Au astfel dreptate, de bună seamă, K.E. Gilbert şi H. Kuhn când, în „Istoria esteticii” (*A History of Aesthetics*, 1939), afirmă că: „În Evul Mediu estetica n-a fost nici strivită de rezistenţa morală creştină, nici răstălmăcită până la desfigurare de către teologie. Nu era vorba de o simplă opoziţie între gândirea medievală şi cea estetică, ci de stabilirea unor noi distincţii, de precizarea unor raporturi şi de justificarea unor valori care, la prima vedere, păreau străine de noua viziune a lumii. Apologeţii artei şi-au devalizat cu ingeniozitate adversarii – «i-au jefuit pe egipţieni» – în propriul lor folos, adică au adaptat la propriile lor scopuri cultura antichităţii păgâne, reţinând astfel artele clasice într-o oarecare măsură sub oblăduirea bisericii, deşi foarte ciudat înveşmântate. Virgiliu a fost salvat pentru că dădea impresia că

profetizase venirea lui Hristos, personajele şi povestirile homerice pentru că furnizau un bagaj util de exemple şi simboluri pentru ilustrarea adevărului religios, Vitruviu – pentru că-i învăţa pe oameni să construiască noile biserici, Platon, Aristotel şi Plotin furnizau distincţiile logice şi o cosmologie care putea fi sanctificată dacă i se dădea o utilizare sacră; Cicero dădea lecţii de elocinţă pentru predicatori. Dar Evul Mediu nu s-a mărginit numai la împrumuturi din gândirea şi arta antică, în vederea apărării noii sale estetici, ci a inventat şi unelte filosofice noi. E de la sine înţeles că în Evul Mediu exista o mare diversitate de opinii în domeniul esteticii, ca şi în domeniul teologiei. Vechea idee că intelectele se aflau, pe atunci, în cămaşă de forţă şi că simbolurile artistice erau riguros codificate, a fotst nevoită să se atenueze şi să se modifice, în lumina unui mare număr de fapte contrarii. Dar concepţiile prezentate aici provenind, în primul rând, de la sfântul Augustin, în mai mică măsură de la sfântul Toma, în mai mică măsură din Dante, poetul scolastic, ca şi din Dionisie Areopagitul şi din mistică, indică direcţia curentului principal 1. Cert este că, în condiţiile Evului Mediu, reprezentările existente despre artă – unele explicite, altele implicite – ne atrag atenţia că ar fi periculos să nu avem în vedere şi elementele legate de celelalte curente, secundare. Dacă putem fi de acord că, în cadrul curentului principal, înregistrăm o serie de poziţii oscilând între efortul filosofic autonom şi învăţăturile bisericii, nu e mai puţin adevărat, însă, că practica artistică a Evului Mediu indică şi alte idei estetice, care nu. Se fac simţite nici în textele rămase de la sfântul Augustin, nici în cele aparţinând lui Boetius, nici în cele scrise de către Toma d'Aquino.

Care era, practic, situaţia artei în Evul Mediu? Evident, noi ne referim la o perioadă de o mie de ani şi e riscant să împingem prea departe orice încercare de generalizare. E limpede, însă, că în Evul Mediu arta a avut un statut, în parte asemănător cu cel din antichitatea greco-latină, în parte diferit. Asemănător cu statutul avut în perioada greco-latină, se prezintă arta medievală sub următoarele aspecte. Obiectul artistic e înţeles ca generator de admiraţie şi bucurie, prin însăşi condiţia sa de reuşită umană. În calitate de reuşită umană, opera de artă posedă în sine ceva dumnezeiesc şi, din acest punct de vedere, ea este „sacră". Fiind în măsură să impună respect şi admiraţie prin însăşi condiţia sa, de obiect realizat cu pricepere, de către cel care posedă „har" şi meşteşug, opera de artă va fi utilizată ca mijloc de

vehiculare a unui conţinut religios. De aici, tentativele, atât de numeroase şi diverse, de aservire a artei de către religie. Probabil există şi alte explicaţii pentru această aservire a artei, ca şi a altor activităţi spirituale, de către religie. E limpede însă că nici cea la care ne referim acum nu poate fi trecută cu vederea.

Pe parcursul Evului Mediu – în limitele a aproape o mie de ani deci – arta se justifică mai mult, într-adevăr, ca mijloc de vehiculare a unei informaţii de ordin religios. Se petrece, în această perioadă, un fenomen paradoxal. Pictura şi sculptura, într-o mare măsură şi arhitectura, subordonate fiind bisericii ca sisteme de obiecte „sacre", îşi creează – un prestigiu enorm. Creatorul de icoane, creatorul de imagini pictate al fresco, pe pereţii bisericilor şi mănăstirilor, începe să fie asimilat tot mai mult insului înzestrat cu harul lui dumnezeu şi comunicând în mod curent cu forţele divine.

Icoana devine un obiect simbolizându-l pe dumnezeu, căruia credincioşii i se închină. E, desigur, acesta un semn de obscurantism şi de mărginire spirituală. E, în acelaşi timp, însă, şi un semn de prestigiu pe care opera de artă ajunge să-i aibă. Cu acest prestigiu, arta se va „salva* din Evul Mediu, intrând în Renaştere, iar pe baza lui vor lua fiinţă instituţiile noi – după cum vom vedea: muzeul, pinacoteca, colecţiile de artă particulare ale marilor seniori.

Nu există, în această perioadă, o conştiinţă teoretică a artei prea pronunţată, dar există o realitate a artei, care trebuie urmărită. Artistul era „meşter" – unul care ştia să facă obiecte după diferite reguli statornicite, pe care ceilalţi nu aveau de unde să le cunoască, fiindcă accesul la diferitele tipuri de experienţă era, totuşi, limitat. Artistul trebuia să aibă „har" şi trebuia să fi învăţat meserie. În aceste condiţii, el devenea meşter sau artizan – cum am spune noi astăzi – adică om care ştia să facă.

Conştiinţa artistului medieval era lipsită de dimensiunea culturii artistice vaste, care va fi proclamată ca absolut necesară mai târziu, pentru oricine îşi propune să realizeze ceva pe planul culturii. „Învăţătura" artistului medieval se prezenta ca fiind destul de redusă sub aspect teoretic, ţinând mai mult de regulile meseriei, de tehnica acesteia şi de un ansamblu de procedee pe care îl învăţa de la mae strul său.

Două dintre accepţiunile anterioare ale artei apar ca prelungite şi supuse unui proces de complexă metamorfozare până în Evul Mediu.

Arta este, aşadar, şi în această perioadă, *tehne*, adică *meşteşug* şi este *poiesis*, adică facere. Numai reziduuri ale vechiului concept de mimesis pot fi luate în considerare atunci când discutăm despre conceptul medieval de artă. Arta medievală – ne referim la pictură şi sculptură îndeosebi – este, prin excelenţă, figurativă, deci mimesis. În această perioadă, însă, prin *mimesis* – *imitaţie* – se înţelege cu totul altceva decât în antichitate. O icoană îl putea reprezenta pe Iisus răstignit, putea reprezenta pe Maria cu pruncul în braţe, putea reprezenta orice legendă a Vechiului Testament, în spiritul şi după canoanele noii religii, dar obiectul reprezentat trebuia imaginat în conformitate cu datele lumii aievea în care pictorul trăia, nefiind posibil apelul la documentele privind înfăţişarea adevărată a lui Iisus, a Mariei, a prorocilor. În măsura în care pictura sau sculptura reprezentau ceva, acest ceva nu exista în realitate, artistul trebuind să facă apel la un model intermediar. Dacă opera era reuşită şi acceptată în limitele canoanelor bisericeşti stabilite, ea devenea „sacră".

În aceste condiţii, arta îşi oferă unele din serviciile sale religiei, ilustrând conţinutul religios cu imagini plastice posedând o valoare de sine stătătoare. Deşi aparent aservită religiei, arta exploatează prestigiul ce i-l asigură obiectului artistic instituţiile de ordin religios. Evident, şi dincolo de instituţiile religioase exista artă – arhitectură, pictură şi sculptură, poezie, muzică şi dans. Cum pe noi ne interesează mai mult situaţia picturii şi sculpturii în această epocă, vom reţine faptul că arta, în Evul Mediu, se identifică mai mult cu meşteşugul, iar obiectul artistic cu obiectul util, indiferent de natura utilităţii sale sau de funcţionalitatea sa, executat după toate normele de rigoare. Obiectul artistic este un obiect realizat în condiţii de reuşită deplină. Din acest punot de vedere, în Evul Mediu pare a triumfa, mai ales, dimensiunea sublimată de *poiesis* – *facere* – a vechiului concept de artă. Ca *poiesis*, arta se prezintă într-o ipostază minoră, nefiind necesară o învăţătură şi o cultură deosebite pentru cel care o practică. De aici, valoarea de activităţi culturale minore a picturii şi sculpturii, în Evul Mediu, nefiind trecute printre cele şapte arte liberale: gramatica, retorica, dialectica (logica), aritmetica, geometria, muzica, astronomia.

Locul minor al artelor plastice în sistemul medieval de cunoaştere este determinat şi de faptul că ele se justifică în lumina vechii teorii platoniene, după care arta ar reprezenta o imitaţie a imitaţiei, pictorul neputând să-i zugrăvească pe dumnezeu – invizibil –

decât sub forma unor imagini terestre cunoscute. Aşadar, pictura, sculptura, într-o oarecare măsură artele decorative diverse – de la broderie până la tapiserie, de la mobilier până la artele metalului şi ceramica – apar, la ieşii ea din Evul Mediu, cu statut de activităţi minore, desemnând însă un sistem de obiecte care se bucurau de un nemăsurat prestigiu. Pictura şi sculptura, ca şi arhitectura, ca şi muzica sau poezia, sunt considerate, în această perioadă, modalităţi de a face auzită vocea divină.

Nu-i paradoxală o asemenea situaţie?

Este interesant de urmărit şi destinul celorlalţi termeni pe parcursul acestui mileniu, atât de puţin cunoscut, pe care noi îl desemnăm prin formula: „Evul Mediu".

Catharsis, în accepţiunile sale de purificare de patimi, dar şi de alinare a suferinţelor, trimite la o situaţie a picturii, sculpturii şi muzicii în Evul Mediu, întrucâtva inedită. În calitate de obiect de cult, de „icoană", opera de artă va poseda proprietăţi terapeutice unanim recunoscute. Bolnavilor li se aduce la căpătâi icoana „făcătoare de minuni"; li se citeşte slujba şi li se cântă cei doisprezece psalmi. „Posedaţilor", adică celor care nu ştiu să-şi stăpânească pasiunile, sentimentele, instinctele, li se recomandă cura de artă, care în acelaşi timp este şi cura religioasă – tratament moral, menit să conducă la „pocăinţă".

Cea mai interesantă rămâne însă această fuziune dintre estetic şi util, pe care Evul Mediu o realizează în condiţiile sistemului de obiecte specific artei. În toată perioada la care ne referim, un obiect care să incinte, în sine şi prin sine, dincolo de finalitatea sa practică, religioasă sau de alt ordin, este de neconceput. Arta se juistifică, în aceste condiţii, numai ca „frumuseţe aderentă", ca frumuseţe care aderă la o anumită finalitate. Abia târziu, sfântul Toma d'Aquino (1225 – 1274) se întreabă de ce unele obiecte plac, iar altele nu plac, atunci când le contempli? Concluzia la care ajunge Toma d'Aquino este că lumea acţionează diferit asupra simţurilor noastre. El arată că noi dispunem de patru forme senzitive interne. Formele Senzitive ale lucrurilor sunt percepute de noi graţie simţului comun. Însă aceste forme exterioare ale lucrurilor nu sunt conservate în fiinţa noastră decât graţie memoriei şi imaginaţiei. Odată trăită o senzaţie, ea stăruie în fiinţa noastră, cu ajutorul imaginaţiei. La nivelul imaginaţiei, noi operăm, în legătură cu orice lucru văzut sau auzit, anumite reducţii, îl

„restaurăm”. În aceste condiţii intervine termenul de convenţie. Convenţia presupune încadrarea formelor percepute în tiparele unei anumite judecăţi. Un obiect ne place sau nu ne place datorită faptului că noi dispunem de simţurile văzului şi auzului. Acestea sunt simţuri estetice prin excelenţă, spre deosebire de miros şi pipăit, care nu sunt. A spune despre un lucru că ne „place” înseamnă a opera o judecată. În măsura în care judecata noastră se referă la forma obiectului, ea va fi o judecată estimativă, naturală sau cogitativă. Judecata cogitativă fiind o judecată de esenţă spirituală, prin ea îşi spune cuvântul nevoia noastră de absolut, de sacru, de divinitate. Aşa se explică de ce spre sfârşitul Evului Mediu interesul pentru formă începe să prevaleze asupra interesului pentru subiect, pentru idee. Această perioadă coincide cu zorile timide ale unei noi epoci în istoria artei: Renaşterea.

Rămân, desigur, de clarificat multe alte aspecte privind atât condiţia artei în Evul Mediu cât şi reprezentările despre artă care au circulat în această perioadă. Chiar dacă noi nu ne vom referi la ele, în cadrul dezbaterii care ne interesează, va trebui să admitem, totuşi, că şi aceste aspecte îşi spun cuvântul asupra unora dintre semnificaţiile conceptului de artă în lumea de astăzi.

Apare evident faptul că aşa cum, de altminteri, într-un studiu extrem de interesant, *La critica d'arte nel pensiero medievale* (Milano, 1961), Rosario Assunto aprecia: „cercetătorul care vrea să reconstituie critica de artă a Evului Mediu se găseşte în faţa unei enigme: o producţie artistică numeroasă şi variată, al cărei nivel calitativ atinge câteodată înălţimi cu nimic mai prejos faţă de cele din Grecia antică sau din Rinascimento italian, care, totuşi, nu este însoţită de o activitate meritând a fi numită critică de artă în sens modern: judecată motivată asupra operelor şi asupra personalităţii artiştilor… Continuitatea neîntreruptă a producţiei artistice medievale, varietatea manifestărilor artistice, apărarea intereselor artistice, după favoarea sau ostilitatea cu care ele erau primite în diverse ambiente geografice, sociale, culturale, sunt totuşi argumente ce ne reţin de la o afirmaţie categorică, în ciuda oricărei absenţe şi rarităţi a documentelor scrise, o absenţă de interes critic, a publicului în general şi a culturii în special, faţă de artă. Trebuie să ne întrebăm, în acest punct, dacă nu cumva critica de artă s-a manifestat în Evul Mediu într-o manieră diferită de cea familiară nouă. Şi pentru a răspunde la această întrebare e nevoie să începem prin a privi îndeaproape ce concepţie avea cultura şi

publicul Evului Mediu despre acea producţie artistică pe care critica din acele timpuri, totuşi explicită, o judeca”. Pornind, de acord cu Rosario Assunto, nu atât de la textele scrise, cât de la sensurile artei, care se deduc din contextul cultural al Evului Mediu, va trebui să reţinem, pe lângă ideea a cărei traiectorie o vom putea urmări şi în secolele următoare – cu privire la identitatea dintre artă şi meşteşug, dintre artist şi artizan, dintre frumuseţe şi perfecţiune, moştenită de la vechii greci şi metamorfozată într-un complex de situaţii în care opera de artă se justifică, întotdeauna, ca obiect estetic, numai datorită funcţionalităţii sale – şi o altă idee, deopotrivă ignorată. Această idee se referă la disputele teoretice, inclusiv cele privind conceptul de artă, pe care le vom întâlni aproape pe întregul parcurs al Evului Mediu, în cercurile scolastice. Termenul de *scholastikos* e uzat pentru prima dată, pare-se, de Theofrast; ne va fi greu de explicat cum a fost el, în secolul al IX-lea, preluat de către acei „doctores” medievali, intrând apoi în uzul comun, pentru a fi aplicat tuturor celor care predau artele liberale sau teologia în şcolile mănăstirilor ori catedralelor.

Noi suntem obişnuiţi să acordăm termenului de scolastică o valoare interesând mai ales domeniul filosofiei, îndeosebi al logicii. În realitate, scolastica s-a răsfrânt aproape asupra tuturor activităţilor din instituţiile de cultură ale Evului Mediu, inclusiv cele privind învăţăturile despre artă. Unii autori consideră drept caracteristică a activităţilor intelectuale de tip scolastic faptul că ele, spre deosebire de cele proprii antichităţii sau timpurilor moderne, se definesc ca activităţi colective, dacă se poate spune aşa, ignorând interesele indivizilor şi interesele diferitelor grupuri sociale mai vaste.

Activităţile scolastice erau promovate de către colectivităţi intelectuale, formând, fără să existe conştiinţa clară a acestui lucru, o societate intelectuală restrânsă, subordonată intereselor religiei. Gândirea scolastică se dovedeşte, astfel, un produs corporativ, în conformitate cu normele privind respectul autorităţii şi tradiţiile religiei creştine. Tradiţiile religiei creştine apar, ele însele, extrem de contradictorii. Platan, deşi acest lucru nu prea este mărturisit, a jucat un mare rol în fondarea doctrinei creştine. Aristotel, purificat de unele concepte şi de unele idei, va fi adoptat şi absorbit în corpul doctrinei creştine, pe parcursul mai multor secole.

În aceste condiţii, se creează o metodă relativ originală în încercarea de a justifica, pe baze logice şi în numele principiului

raţiunii, conţinutul religiei creştine, care va fi cea a scolasticii. Primul element specific noii metode este că toate activităţile intelectuale trebuie judecate ca fiind în serviciul teologiei. În măsura în care domeniul artelor privea şi sferele spiritului, el a făcut obiectul investigaţiilor întreprinse veacuri de-a rândul de către scolastici. Muzica, de exemplu, făcea parte din acel ciclu numit quadrivium, din cadrul celor şapte arte. Pictura şi sculptura, ca şi arhitectura, presupunând mai mult o activitate cu caracter practic, o activitate urmărind obţinerea unor obiecte concrete, erau considerate printre activităţile minore. Până târziu se va păstra prejudecata cu privire la caracterul intelectual minor al activităţilor artistice ale pictorilor, sculptorilor, actorilor. Nici până astăzi, în unele academii, artiştii nu au acces, consideraţi fiind ca reprezentanţi ai unor meserii, şi nu ai unor activităţi intelectuale serioase.

Ce aduce nou scolastica în câmpul ideilor despre artă?

Pe linia tradiţiilor antice, în această perioadă se procedează la o examinare formală extrem de atentă a tuturor conceptelor. Se caută justificare pentru fiece premisă: se caută justificare pentru fiece argument; se caută justificarea fiecărui termen, precizându-se limitele utilizării lui. Căutând să determine specificul diferitelor activităţi, în conformitate cu un corp de norme precise, scolastica creează premisele pentru delimitarea strictă a domeniului artei faţă de celelalte domenii. Dacă Toma d'Aquino, fără să poată fi ataşat în mod direct cercurilor scolastice, îşi propune să delimiteze sfera conţinutului, ca şi cea a formei, subliniind rolul văzului şi auzului în perceperea calităţilor obiective de ordin estetic, alţi gânditori din aceeaşi perioadă vor încerca să stabilească „cu precizie" raportul dintre inspiraţie şi meşteşug, în creaţia operei de artă, dintre funcţiile educative şi cele hedonist! ce ale artei. Trebuie spus că scolasticii, pe linia unor idei sublimate ale lui Platon şi Aristotel, supravieţuind până spre sfârşitul mileniului I al erei noastre, vor acorda o foarte mare atenţie rolului formativ al artei, funcţiei sale educaţionale.

În cercurile scolastice se forjează multe dintre reprezentările moderne cu privire la rolul educativ al artei. Ceea ce noi numim umanismul Renaşterii nu este un fenomen străin de ideologia Evului Mediu. Cultul martiriului şi al suferinţei se va transforma, în Renaştere, în cultul eroismului şi al bărbăţiei. Cultul „salvării religioase" din prezent se va transforma, în condiţiile ideologiei Renaşterii şi

Iluminismului, în cultul progresului, în formularea unor doctrine estetice de mai târziu, cum va fi cea a clasicismului, în baza căreia „nimic nu-i mai frumos decât adevărul”, își vor spune cuvântul, într-un mod cât se poate de serios, tradițiile scolastice din secolele neimediate.

TREI SECOLE DE SPERANȚĂ

Pe cât de bogată în alte mărturii este epoca Renașterii, pe atât de săracă ni se prezintă în ce privește domeniul textelor estetice. Se resimte influența Evului Mediu, în condițiile căruia artele frumoase erau considerate, totuși, domenii minore ale vieții intelectuale. Principalele lucrări de referință din această perioadă au, fie caracterul unor „învățăminte” pentru cei care intenționează să se dedice „meșteșugului” artelor, fie caracterul unor confesiuni. Leon Battista Alberti va scrie un *Trattato della pittura*. Înaintea lui, Dante scrisese despre caracterele locuțiunii poetice, în *De vulgari eloquentia*. Leonardo va scrie un *Libro di pittura*. Torquato Tasso va trata, într-o scrisoare către Scipione Gonzaga, despre figurile de stil în poezie.

Abia mai târziu englezii, prin Francis Bacon, vor încerca o înțelegere culturală a artelor.

În acest caz, va trebui să ne orientăm, atât după sursele scrise existente, cât și după semnificațiile ce pot fi extrase din momentul cultural la care ne referim, cu privire la conținutul și sfera conceptului de artă în Renaștere.

Sunt acceptate diferite momente, înțelese ca etape ale aceluiași mare fenomen al Renașterii, în funcție de formulele de periodizare care s-au propus. Se vorbește despre o Renaștere timpurie, despre Marea Renaștere și despre Renașterea târzie. În orice caz, este vorba despre o perioadă care depășește limitele unui secol, al XVI-lea, recunoscându-i-se prelungiri, atât înainte cât și după. Va trebui să avem în vedere, mai întâi, faptul că în condițiile epocii la care ne referim se produc o serie de mutații în câmpul artei, care, însă, nu sunt străine complet nici de ceea ce a fost imediat înainte, nici de ceea ce aparține unui trecut mai îndepărtat. Aceste mutații privesc, înainte de toate, laicizarea artei, în cazul nostru, iaicizarea artelor frumoase – a picturii și sculpturii – ca și a arhitecturii. Într-o oarecare măsură, arta se revarsă din sferele câmpului consacrat al vieții religioase în sferele vieții publice și private, neafectate, ades, direct de către religie. Apare problema monumentelor arhitectonice de interes administrativ. Apare problema sculpturii străjuind marile piețe din incinta diferitelor orașe

europene. Apare problema picturii chemate să împodobească diferitele interioare. Dimensiunea interesului pentru artă ajunge să fie mult mai mare decât în trecut. Accesul la artă devine, într-o oarecare măsură, dacă nu mai democratic, oricum, mai laic.

Prin problematica umană abordată, pictura, sculptura, ca şi toate celelalte arte aduc în discuţie condiţia omului în lume. Convertirea filosofiei platomiene, după tratamentul suferit în cadrul gândirii teologice medievale, are loc în nişte condiţii cu totul neaşteptate. Dacă pentru gândirea estetică a Evului Mediu artistul nu făcea decât să reprezinte „nume divine”, luând ea model oameni reali, în condiţiile Renaşterii lucrurile se schimbă. Pictorul şi sculptorul creează figuri umane, iar acestea au în ele ceva dumnezeiesc. Accentul cade, în aceste condiţii, pe ideea de om.

Din nou arta este adusă în discuţie, dar într-o lumină total diferită, în relaţia sa cu omul. Arta ne apare, în aceste condiţii, ca elogiu al forţei şi gândirii umane, ca elogiu al îndrăznelii umane, ca act prin care se celebrează prezenţa omului pe pământ. Numai în măsura în care omul poate fi conceput drept „creaţie a lui dumnezeu” arta se mai raportează la „adevărul religios”. Elogiul omului are loc în condiţiile în care sunt subliniate, deopotrivă, calităţile sale de ordin fizic – vigoarea şi armonia corpului, plasticitatea figurii – şi calităţile sale de ordin spiritual – îndrăzneala, puterea de înţelegere, perspicacitatea, sensibilitatea. Atari calităţi aduc în discuţie criteriile armoniei şi echilibrului între diferitele elemente ale aceluiaşi tot. Accentul cade pe valoarea de reuşită umană a operei de artă, de artifex, de produs realizat de către mâna omului, în condiţiile în care un asemenea obiect poate să apară mai izbutit decât orice produs al naturii. Valoarea de „lucru original” a operei de artă va fi tot mai mult, de acum înainte, preţuită.

Conceptul de artă şi conceptul de artist se vor cere judecate în aceste condiţii, într-o lumină total diferită de cea anterioară. Arta ni se va prezenta ca ansamblu de reuşite umane succesive, concretizate în obiecte având valoare de unicat – în primul rând – care, tocmai datorită acestui fapt, trebuie protejate, ocrotite. Interesul pentru artă devine astfel interes pentru obiectul constituind o performanţă umană unică, ce trezeşte admiraţia noastră, prin sfidarea dificultăţilor ce le impune materia în efortul de a o modela şi supune intenţiilor pe care le nutrim. Din acest moment, domeniul artei se diferenţiază tot mai mult

de domeniul obiectelor utile, opera de artă prezentând interes numai la nivelul posibilităţilor pe care ni le oferă de a o contempla şi de a ne încânta ca reuşită umană, ca perfecţiune.

Un grup întreg de instituţii noi vor lua fiinţă ca urmare a acestei concepţii şi atitudini cu privire la sistemul de obiecte specific artei. Noile instituţii vor urmări conservarea obiectelor reprezentând „reuşitele umane”, ale diferitelor epoci, evocând diferite nume de artişti. Aşa se nasc muzeele şi pinacotecile, aşa se vor naşte, ulterior, colecţiile de artă – publice sau particulare. Şi celelalte arte, în lumina noii concepţii, vor comporta instituţii asemănătoare: teatrul, sala de concerte etc.

O situaţie aparte este rezervată bibliotecii. Ea adu’ce în discuţie literatura, într-o ipostază nouă: literatura înţeleasă ca artă, multiplicabilă în funcţie de interesul pentru o operă sau alta.

Spre 1440, călugărul german Johannes Gutenberg descoperă tiparul. La şcoală am învăţat cu toţii că acest eveniment merită a fi reţinut printre datele importante din istoria omenirii, dar prea puţin ni s-a explicat de ce. Probabil nici Gutenberg, când a inventat tiparul, nu şi-a dat seama de semnificaţia pe care intuiţia sa, privind convertirea unor tehnici specifice gravurii în lemn într-un sistem de elemente care să permită utilizarea succesivă a diferitelor litere gravate astfel încât ele să compună un text ce va putea fi multiplicat, o avea pentru istoria culturală ulterioară a lumii întregi…

Iniţial, invenţia tiparului poseda doar o valoare tehnologică şi, într-o oarecare măsură, poate, comercială. Se presupunea, după cum, într-adevăr, s-a întâmplat, că prin descoperirea lui Gutenberg cartea, până atunci stând totdeauna sub semnul manuscrisului, se va putea răspândi mai uşor, va putea fi procurată mai uşor, va putea fi, bineînţeles, produsă mai uşor – nu într-un exemplar, ci în mai multe sau foarte multe, devenind astfel „industrie”. Nimeni însă nu a întrevăzut atunci – şi nu a întrevăzut nici mai târziu – implicaţiile de ordin psihologic ale fenomenului la care ne referim, profundele sale implicaţii de ordin spiritual în viaţa lumii europene, mai întâi, apoi în viaţa întregii planete.

Omul de astăzi parcurge o etapă de şcolarizare obligatorie, parcurge diferite etape de şcolarizare neobligatorii pentru toată lumea, dar obligatorii pentru diferitele categorii – profesionale, de obicei – de indivizi, integraţi în cursurile de reciclare, de perfecţionare,

necesare practicării, cu rezultate optime, a unei anumite profesiuni. O bună parte din viaţă ne-o petrecem fiecare învăţând. Conceptul modern de *învăţătură* este, însă, indisolubil legat de existenţa cărţii. Lumea a realizat, în decurs de câteva secole, de când Gutenberg a inventat tiparul, un progres pe care înainte nimeni nu l-ar fi putut imagina. Toate valorile civilizaţiei contemporane, toate marile cuceriri ale secolelor din urmă, inclusiv cele ale secolului XX, sunt legate de „sistemul cărţii". Posibilitatea „producerii cărţii" la scară industrială, pe care o creează descoperirea lui Gutenberg, pune omenirea într-o situaţie cu totul inedită.

Cartea manuscris pe care o cunoşteau, atât Antichitatea, cât şi Evul Mediu poseda, fără îndoială, o valoare spirituală ce nu trebuie ignorată. Cartea manuscris, ca şi cartea industrială, ea şi cartea modernă, vehicula întotdeauna o experienţă preţioasă şi, indiscutabil, utilă celui care ajungea să o cunoască. Accesul la carte poseda şi înainte de Gutenberg valoare de iniţiere într-un ansamblu de experienţe spirituale mult mai complexe decât cele ce pot fi transmise pe cale orală. Accesul la cartea manuscris constituia, însă, înainte de Gutenberg, apanajul câtorva, al celor „sortiţi" învăţăturii. Nicăieri ca în Europa misterul „învăţatului" nu a fascinat atât de mult imaginaţia omului. Aspiraţia la învăţătură s-a confundat, din acest punct de vedere, şi la noi, foarte multă vreme, cu posibilitatea de a-ţi însuşi anumite experienţe – mai repede şi mai uşor – în măsură să-ţi asigure o poziţie socială aparte, cu accesul la un tip de informaţie rezervat numai unei categorii umane privilegiate: „Învăţaţilor".

Condiţia „învăţatului" devine o condiţie de invidiat în ultimele secole. Aşa se naşte, în Europa – şi aşa se impune, în bună măsură – o pătură generată de cele mai diferite clase ale societăţii europene, fără statut de aristocraţie, dar nutrind totuşi ambiţii aristocratice evidente: intelectualitatea, pătura celor beneficiind de pe urma accesului pe care l-au avut la învăţătură.

Încrederea în valoarea experienţei însuşite prin şi cu ajutorul cărţii devine atât de mare încât, în Europa cel puţin, vom asista, pe viitor, la un fenomen aberant: primatul, în rândurile celor ce posedă acces la învăţătură, al experienţei livreşti, în detrimentul experienţei de viaţă, încetul cu încetul, cartea se constituie într-o valoare autonomă, inclusiv cartea literară, prestigiul experienţei livreşti ajungând să umbrească tot mai mult experienţa trăită nemijlocit.

Între lumea cărţilor şi lumea reală a oamenilor se iveşte o prăpastie, ale cărei proporţii se vor adânci neîncetat. Devine, pentru lumea europeană, dar nu numai pentru ea, o problemă vitală chemarea la realitate, apelul la experienţa directă, nevoia de a trăi nemijlocit viaţa, în măsura în care unei asemenea nevoi nu i se face faţă, învăţătura – sinonimă, până la un anumit punct, cu tot ce poate să însemne cultură – se înstrăinează de interesele oamenilor, de problemele reale ale societăţii, de frământările prin care lumea trece ori se zbate.

Pericolul livresc se cere astăzi luat în considerare cu toată seriozitatea. El are nevoie, fără îndoială, să fie contracarat, dar nu prin refuzul valorilor civilizaţiei, condiţionate, printre altele, şi de consecinţele descoperirii lui Gutenberg, aşa cum preconizează apostolii, de obicei anarhişti, ai „întoarcerii" contemporane la natură, la „condiţia simplă", la „viaţa trăită". Ideologia grupurilor hippy apare, din acest punct de vedere, ea însăşi determinată de considerente livreşti, ea însăşi tributară unei viziuni livreşti despre lume.

Sistemul cărţii reprezintă, indiscutabil, o mare cucerire a omenirii moderne. Datorită lui s-a realizat, în cinci secole, un uriaş progres în ce priveşte volumul informaţiilor pe care le utilizăm în diferite acţiuni întreprinse şi al satisfacţiilor pe care le încercăm în unele momente. Întregul context social uman, întreaga viaţă a planetei s-au modificat radical, datorită sistemului cărţii. Accesul la învăţătură, rezervat iniţial doar unor categorii umane restrânse, s-a democratizat treptat. Astăzi, întreaga populaţie a globului, cu excepţiile pe care le cunoaştem, beneficiază de accesul la învăţătură, de accesul la informaţia prin intermediul cărţii.

Consecinţele acestui fapt le putem constata, zilnic, cu toţii. Lumea a devenit mai organizată, lumea a devenit mai solidară, lumea a devenit mai operativă, lumea a devenit mai încrezătoare în propriile sale forţe, lumea a devenit mai îndrăzneaţă, lumea a devenit neînchipuit mai ingenioasă decât în trecut. Pe toate planurile şi în toate privinţele, s-a realizat, prin intermediul cărţii, un asemenea sistem de comunicaţie care face ca, în momentul de faţă, planeta denumită Pământ să cunoască o viaţă spirituală caracterizată, în primul rând, prin intimitate. Ştim mult mai mult, noi cei de pe un continent, despre alţii, de pe alt continent, decât şi-ar fi putut imagina cineva, cu numai o sută de ani în urmă. Presa asigură o comunitate de

aspiraţii, interese, idei, atitudini, de asemenea proporţii, încât în fiecare moment, întreaga omenire pulsează în acelaşi ritm, pentru orice eveniment important petrecut pe un colţ sau altul al Terrei.

Marshall McLuhan, într-o carte intitulată *The Gutenberg Galaxy*, riscă o afirmaţie seducătoare şi foarte îndrăzneaţă: lumea a devenit atât de intimă, încât pământul seamănă cu un sat în care toţi locuitorii ştiu unii despre alţii cele mai mărunte lucruri, pot să-şi comunice unii altora cele mai diverse intenţii.

E necesar – crede Marshall McLuhan – să începem a gândi altfel, în sensul acestei vieţi spirituale, e necesar să gândim la dimensiuni planetare și în termeni planetari.

O atare necesitate presupune, bineînţeles, obligaţia, pentru fiecare, de a renunţa la acele prejudecăţi ţinând de domeniul perioadei pregutenbergiene. Marshall McLuhan ne invită, prin aceasta, la a chibzui îndelung asupra condiţiei noastre de oameni contemporani, condiţie diferită de cea a străbunilor şi bunilor noştri. Chiar dacă recunoaştem în seducătoarele sale teorii un pronunţat coeficient de livresc, nu putem să nu-i dăm măcar parţial dreptate. Cartea face parte din universul de obiecte familiare omului contemporan, într-o asemenea măsură, încât uneori suntem dispuşi să-i ignorăm valoarea, să-i ignorăm semnificaţia, să-i minimalizăm rostul. Ne-am obişnuit eu existenţa cărţii în familia de obiecte ce formează universul de prezenţe intime pentru fiecare din noi, de parcă de când există oameni pe pământ, viaţa lor nu s-ar fi desfăşurat decât în condiţiile unui tip de cultură condiţionat, direct sau indirect, de aceasta. Ceea ce aduce interesant, în cadrul discuţiilor contemporane despre cultură, Marshall McLuhan, prin *The Gutenberg Galaxy* şi *Understanding Media*, o altă carte a sa, este ideea referitoare la faptul că, sub aspect cultural, invenţia lui Gutenberg prezintă o serie de implicaţii care privesc, deoptrivă, domeniul ştiinţei şi domeniul artei. Literatura a luat un avânt care nu ar fi fost posibil de conceput în condiţiile în care mun! ca scriitorului nu ar fi fost stimulată pentru interesul a milioane şi milioane de oameni, pentru orice carte literară nouă.

Renaşterea consacră, aşadar – pe lânjă instituţiile *muzeului*, *pinacotecii*, *sălii de teatru*, *sălii de concerte* – şi *biblioteca*, iar mai târziu, *librăria*, ca instituţie de vehiculare a valorilor literare de toate tipurile. În aceste condiţii, domeniul artei se delimitează clar de domeniul activităţilor practice.

Arta, în diferitele sale ipostaze, ajunge să se diferenţieze, tot mai mult, de viaţă şi ceea ce semnalam cu privire la pericolul livresc pe care îl generează consecinţele descoperirii lui Gutenberg, va putea fi semnalat şi în domeniul celorlalte arte.

Marea ruptură dintre artă şi viaţă, subliniată cu atâtea ocazii, în condiţiile secolului XX, pe linia orientărilor avangardistice, îşi trage rădăcinile din această perioadă.

Tot din această perioadă îşi trage rădăcinile şi o altă accepţiune contemporană a conceptului de artă. Ca sistem de obiecte-unicat, Obiecte reprezentând întotdeauna o performanţă umană în materie de imaginaţie şi de meşteşug, aşa cum indica termenul antic de *poiesis*, arta se defineşte, tot mai mult, începând din momentul Renaşterii, ca modalitate de satisfacţie spirituală deosebită de satisfacţiile pe care omul le încearcă zilnic. Arta se defineşte, în aceste condiţii, ca plăcere de sărbători, pentru că numai în condiţiile timpului de sărbătoare poate fi conceput accesul la arta expusă în catedrală, accesul la arta expusă în muzee, accesul la arta figurând sub auspiciile instituţiei denumită „teatru” ori sală de concerte.

Integrată în sistemul timpului de sărbătoare, arta presupune un grup de atitudini specifice, de trăiri specifice, un comportament aparte. E comportamentul omului care, pentru a merge ia un spectacol, se foloseşte de veşminte, pe când, pentru „lucru”, se foloseşte de „haine”. Integrată timpului de sărbătoare, arta e solicitată, tot mai mult, în calitate de tonic spiritual oferind, prin satisfacţiile pe care este capabilă să le procure, posibilitatea unei detaşări temporare de grijile şi răspunderile presante ale vieţii cotidiene, posibilitatea unei uitări temporare a preocupărilor mărunte şi meschine, posibilitatea unei eliberări spirituale vremelnice, timp în care individul se reface, pentru a se întoarce, cu forţe noi, la acţiunile practice cotidiene.

Din această perioadă datează noua înţelegere a artei ca spectacol, cu o mulţime de derivate ale acestuia: spectacol feeric, spectacol fantastic, spectacol grotesc.

Din această perioadă datează, de asemenea, noua înţelegere a artei ca atitudine frivolă faţă de problemele grave ale existenţei. Spectacolul de estradă, muzica uşoară – aşa după cum arătau Horckheimer şi Adorna în *Dialektik der Aufklärung*, 1947 (Dialectica iluminismului), producţiunile de „divertisment” diverse, ajung să fie identificate, de către însemnate categorii umane, cu adevărata şi

„unica” artă. Ceea ce, în secolul XX, va fi semnalat drept „fenomen al extinderii divertismentului şi activităţilor ludice, în condiţiile societăţii de masă”, dispune de o filiaţie ce trimite vizibil la perioada de care ne ocupăm.

Tot din această perioadă, însă, datează preocuparea conştientă a artei pentru problemele privind condiţia omului în societate. Originile diferitelor tipuri de umanism se întâlnesc, în momentul Renaşterii, înainte de a porni pelerinajul spre sursele antice.

Idealul estetico-moral al Evului Mediu îl reprezenta „sfântui; idealul estetico-moral al Renaşterii îl reprezintă omul armonios dezvoltat, capabil să înfrunte natura, capabil să înfrunte forţele ostile, cu îndrăzneala şi perspicacitatea unui zeu.

Întreaga artă a Renaşterii reprezintă un superb elogiu adus îndrăznelii umane, gândirii umane şi capacităţii umane de a făuri, în concurenţă cu natura, obiecte stând sub semnul perfecţiunii şi al frumuseţii.

Pe un asemenea teren, nasc întrebările: „Ce este omul?” „Ce reprezintă omul?” „Ce poate omul?” „Ce se poate aştepta de la el?” Umanismul Renaşterii, evident de factură morală, înainte de toate, posedă şi profunde implicaţii estetice, întrucât în afirmarea valorilor umane superioare, arta se găseşte direct implicată.

Originile artei contemporane de divertisment trebuie înţelese şi în lumina unei anume situaţii, specifice omului Renaşterii. Era atât de mare, după cum sublinia Engels, încrederea în forţa raţiunii, în forţa gândului, încât apare, în această perioadă, o adevărată oroare de „mister”, de „taină”, de „invizibil”. Tot ce ar putea aminti de mister, de prezenţa unor forţe străine omului, independente de om repugnă. În aceste condiţii, se pune accentul pe ceea ce noi numim *distracţie*, veselie şi solidaritate umană în veselie.

Dacă *grija* şi *îngrijorarea* trimit la un anume mister al existenţei, un joc al forţelor care nu se ştie cum vor evolua, *divertismentul* presupune uitare a acestui joc al forţelor de dincolo de noi, ce pot să ne condiţioneze devenirea, şi lansarea într-o stare de satisfacţie generală.

Din Renaştere va trebui urmărită cu mai multă atenţie o tendinţă care se va traduce, evoluând până în zilele noastre, prin formula de „individualism artistic”.

Cultul artistului capabil să făurească obiecte stând sub semnul perfecţiunii, prezenţe unice în ordinea existentului, va fi tot mai intens

promovat.

În Evul Mediu, prea puţin interesa cine a fost „meşterul" sau artizanul care a făcut un lucru izbutit ca icoană, ca obiect de ornament, ca mobilier ori obiect de orfèvrerie. Acum, însă, interesează în primul rând autoritatea culturală a celui care a realizat obiectul în faţa căruia ne aflăm.

Condiţia ca obiectul să nu aibă asemănare, este cea care primează.

O goană nebună în direcţia căutării unor formule sau unor soluţii, prin care ceea ce realizează artistul să nu semene cu nimic din ceea ce s-a creat înaintea lui, va duce la experimentele avangardistice contemporane, unde originalitatea este singurul criteriu care se cere avut în vedere, atunci când artistul se aşază la lucru…

Ca „obiect original", opera de artă va stârni întotdeauna interesul public, obligând la reflecţie calmă şi liniştită. Din acest punct de vedere, şi o altă accepţiune a artei va evolua din Renaştere – arta înţeleasă în calitate de calmant social, pe linia tradiţiei anticului catharsis. Dar, tot din Renaştere va evolua şi înţelegerea artei ca perturbant social, cond Ucând la acele poziţii avangardistice, care nu se vor sfii să proclame, mai târziu, că orice operă se defineşte, înainte de toate, ca „scandal public".

Şi dintr-o perspectivă, şi din alta, arta ajunge astfel angajată, sub forme multiple, în procesul de formare şi afirmare a valorilor umane.

Pe linia înţelegerii artei ca perturbant social, vor trebui urmărite sensurile ei protestatare, tot mai pronunţate, pe care şi le-a arborat, pe parcursul secolelor următoare, în formule diverse.

Nu trebuie uitat, în acelaşi timp, că din Evul Mediu se mai păstrează tun filon care, dezvoltat, va da naştere unei concepţii noi despre funcţiile artei în societate – filonul educativ: arta trebuie să formeze omul, în conformitate cu reprezentările pe care societatea şi le face despre esenţa superioară a acestuia, despre sensul nobil al devenirii sale.

Orientarea care va purta, mai târziu, numele de *iluminism* va exploata tocmai această dimensiune a artei.

Dacă Renaşterea promovează, pe toate planurile, în artă, cultul omului şi al umanului, iluminismul, înscris în limitele unor coordonate foarte vaste, reprezintă acţiunea de formare a omului cu ajutorul artei. Arta e solicitată, de această dată, să afirme scopuri morale bine

precizate, să acţioneze într-un sens cât se poate1 de pedagogic, pe linia educării omului, în conformitate cu propriul său concept.

În secolul lui Voltaire, Diderot şi Montesquieu se va. nutri convingerea nestrămutată în forţa educativă şi transformatorie a artei.

Cu această convingere e surprinsă gândirea estetică europeană în momentul izbucnirii Revoluţiei franceze de la 1789.

Eveniment cu ample repercusiuni în viaţa socială europeană, Revoluţia franceză de la 1789 întăreşte speranţele şi încrederea în forţa educativă a artei, înţeleasă, de această dată, ca un bun popular, un bun public, un bun al tuturor. Marile visuri privind transformarea oamenilor şi făurirea unei lumi a egalităţii, dreptăţii şi fraternităţii sunt justificate în sensul speranţei că arta, devenind accesibilă tuturor, va putea să exercite acele efecte miraculoase pe care le prezicea vechea noţiune de *catharsis*, de transformare a oamenilor din răi în buni, din buni în mai buni. Se considera că făurirea unei lumi în care toţi să trăiască fericiţi, fără stăpâni şi fără sclavi, deopotrivă egali, nu constituie cine ştie ce dificultate. Curând însă, conştiinţa culturală europeană avea să constate că s-a înşelat.

AMBIŢII, OBSESII, DIFICULTĂŢI

Desigur, rândurile de faţă nu au nici pe departe pretenţia epuizării problemelor pe care le aduce în discuţie devenirea artei în Europa, pe parcursul celor două mii cinci sute de ani de cultură, la care lumea obişnuieşte să se refere. Ceea ce va trebui reţinut în legătură cu fenomenul care ne interesează sunt, înainte de toate, sensurile diverse pe care sistemul de obiecte specific artei le posedă, în diferite epoci. Încă din antichitate, suntem puşi în încurcătură atunci când încercăm să determinăm conceptul de artă la vechii greci şi la romani. Arta este *meşteşug*, dar este şi mai mult decât meşteşug, este *inspiraţie*. Arta este *imitaţie* a naturii – mimesis – dar este mai mult decât imitaţie; este şi *poiesis*. Ca realitate stând sub semnul imitaţiei şi creaţiei, arta aduce în discuţie acel termen misterios de *catharsis*, cu numeroase alte implicaţii în sferele vieţii spirituale. Catharsis reprezintă, în acelaşi timp, purificare, dar şi alinare de pasiuni, regăsire de sine, încântare, vrajă, aşa încât Platon ajunge să bănuiască artistul de şarlatanie. Din alt unghi de vedere, arta se prezintă, în lumina aceloraşi termeni, ca activitate practică – *facere* şi *cunoaştere* totodată. Scurgerea vremii adaugă noi şi noi sensuri conceptului de artă, unele dintre ele prezentându-se ca rezultat sublimat al celor pe care realitatea în

discuţie le poseda anterior. Evul Mediu forjează, pe de o parte, reprezentarea despre artă ca meşteşug, până la ignorarea deosebirii dintre obiectul de tip estetic şi obiectul de tip util. Era de neconceput, în această epocă, un obiect executat de către om care să nu aibă, totuşi, o destinaţie precisă, o finalitate – indiferent de natură – religioasă sau practică, militară sau morală. Pe un asemenea fond, se impune reprezentarea despre artă ca sistem de obiecte constituind o izbutită sau reuşită umană, o performanţă în domeniul unei meserii determinate, al unei învăţături determinate. Tot pe un asemenea fond va fi promovată reprezentarea despre artă ca sistem de obiecte realizate în condiţii de inspiraţie divină, iar câteodată, de „posedare" diavolească, pe linia tradiţiei acelui *daimon*, despre care Socrate lăsa să se înţeleagă că întotdeauna artiştii îi plătesc un însemnat tribut.

Explozia de energii şi iniţiative pe care o aduce în discuţia noastră momentul Renaşterii, ne obligă să avem în vedere, în primul rând, o concepţie despre artă ca sistem de obiecte de sărbătoare, solicitând o atitudine deosebită, faţă de obiectele cotidiene, solicitând un comportament specific, antrenând un sistem de satisfacţii specifice. De aici, caracterul de reculegere şi regăsire a omului, în condiţiile contemplării spectacolului artistic. Vechiul sens al termenului de artă, înţeleasă ca reuşită umană, se metamorfozează, în condiţiile secolelor reprezentând Renaşterea sau gravitând în jurul fenomenului Renaşterii, într-o concepţie originală despre artă înţeleasă ca „artificiu" capabil să genereze, el însuşi, un tip de satisfacţii ce vor trebui localizate între satisfacţiile de ordin organic şi cele de ordin spiritual superior: satisfacţia artistică.

Concepţia despre artă ca „artifex" antrenează cu sine o anumită încredere în forţa omului, în şansele lui de a concura cu natura şi a o întrece, de a supune natura intereselor şi voinţei sale. Pe acest fond, se dezvoltă ansamblul de reflecţii cu privire la condiţia omului, la forţa omului, la viitorul omului prin artă şi pornind de la artă. Momentul denumit de către noi, în mod convenţional, al Renaşterii, practic depăşind însă limitele Renaşterii propriu-zise, va determina o înţelegere a artei ca mijloc de formare umană, ca mijloc de făurire a personalităţilor şi de impunere a unui nou tip de umanitate.

Evident, toate aceste mutaţii privite, de către noi, până acum, numai în lumina devenirii interioare a fenomenului artistic din Europa, făcând abstracţie de condiţionările de ordin local, regional, făcând

abstracţie de alte grupe de factori, foarte importanţi, care o dată luaţi în considerare, ar putea să completeze sau să modifice unele din concluziile ce se pot reţine, din analiza întreprinsă, sunt determinate, pe un plan mai larg, de schimbările de ordin social, economic şi ştiinţific ce au loc, între timp, în lume. Răspândirea religiei creştine în Europa, în condiţiile decăderii şi prăbuşirii imperiului roman, în condiţiile „invaziilor barbare”, în condiţiile instituirii noilor formaţiuni feudale, de la Atlantic până la Marea Neagră, ale descoperirilor geografice, ale marilor descoperiri ştiinţifice, dezvoltarea sistemului de învăţământ, atât cât se poate realiza în epocile la care ne referim, dezvoltarea centrelor de comunicaţie estetică, apariţia noilor instituţii culturale – muzeul, sala. de teatru, sala de concerte, biblioteca – îşi vor spune cuvântul, într-un mod cât se poate de neaşteptat, asupra schimbărilor ce survin, pe toate planurile, în artă.

Antrenând cu sine constituirea artei ca domeniu cultural autonom, ca sistem de obiecte avându-şi propria sa finalitate, momentul Renaşterii indică începutul unei rupturi între interesele artei şi interesele societăţii.

Arta devine o problemă în sine, ridicând întrebări peste întrebări şi solicitând răspunsuri peste răspunsuri, dincolo de reţeaua de date ce indică situaţia sa de realitate culturală condiţionată de alte domenii ale spiritului, condiţionată de mersul vieţii sociale. Aducând în discuţie un nou sistem de instituţii artistice, mult mai complex decât cel anterior: muzeul, pinacoteca, teatrul, sala de concerte, biblioteca – în condiţiile în care persistă, cu prestigiul său recunoscut, catedrala, centrul de comunicaţie artistic, specifică Evului Mediu, când artele nu se separaseră încă, spectacolul religios oficiat în condiţiile catedralei fiind legat şi de sistemul de imagini care se va ataşa ulterior domeniului autonom al sculpturii, şi de reprezentaţia muzicală şi de spectacolul slujbei religioase – Renaşterea creează premisele pentru o înţelegere autonomă, nu numai a artei, în general, dar a artelor, în special. Pe un asemenea fond, teatrul se confundă cu arta, ignorând existenţa şi a altor tipuri de manifestare artistică. Muzica ajunge să se confunde cu arta şi să se considere ca singura artă cu drept de existenţă. Datorită prestigiului unor mari creatori, ca Leonardo, Michelangelo, Rafael, datorită prestigiului enorm pe care-l avuseseră şi în Evul Mediu, pictura şi sculptura se impun, fără să se mai „revendice”, la modul teoretic, în ipostază de artă dominantă.

Pretutindeni, când se pronunţă cuvântul artă, lumea se gândește la pictură și la sculptură. Michel Ragon, în *l'art*: *pour quoi faire*? identifica reziduuri ale unei asemenea mentalităţi culturale, până în zilele noastre. „Dacă noi coborâm astăzi în stradă și întrebăm, la întâmplare, pe oricine: ce-i aia artă – arată Michel Ragon – cea mai mare parte a oamenilor se gândesc dintr-odată la o singură artă, şi în general aceasta va fi pictura. Acest rol abuziv acordat numai picturii își are reversul său. Dacă pictura este astăzi cea mai cunoscută dintre arte, ea este în egală măsură, cea mai puţin iubită. Nu numai că nu este iubită, dar pictura suscită o agresivitate care face ca toată lumea, fără excepţie, să se creadă capabilă, de la prima aruncătură de ochi, să judece definitiv un tablou. Mulţi oameni sunt ignoranţi în materie de înţelegere muzicală şi nu se formalizează de aceasta. Neînţelegerea muzicală nu este, de altminteri, rezultatul unei lipse de cultură, deoarece oameni foarte cultivaţi şi deschişi artelor în general, ca Victor Hugo şi André Breton, au avut oroare de muzică, ce nu însemna, pentru ei, decât nişte zgomote insuportabile.

S-ar putea deci foarte bine admite că mulţi alţi oameni să fie incapabili să înţeleagă pictura. Dar nu. Nimeni nu acceptă să fie indiferent în faţa artelor plastice. Toată lumea se naşte critic de artă, pe când rareori se pretinde cineva critic muzical".

În aceste condiţii, prejudecăţile despre pictură şi sculptură, care încep să fie tot mai numeroase, se complică. Dezvoltarea economică şi socială, în diferite state europene, în secolele XVI, XVII şi XVIII, antrenează o serie întreagă de alte modificaţii în câmpul artei, sporind dimensiunea confuziilor existente şi generând altele. Desprinsă de pe fondul realităţilor Evului Mediu şi constituită ca sistem de obiecte relativ autonom, arta se află în situaţia de a se defini, ca atare, numai în privinţa creaţiilor culte şi consacrate de instituţiile artistice recunoscute: teatrul, sala de concerte, muzeul, pinacoteca, biblioteca, colecţiile. Sunt ignorate şi excluse de la ordinul artei, până târziu, în perioada romantismului, realităţile estetice specifice manifestărilor folclorice: arta populară, literatura populară.

Lenin avea să întrevadă în asta începuturile unei separaţii între „arta maselor", cu caracter progresist, şi arta claselor dominante, având caracter retrograd sau conservator. În măsura în care orice operă de artă se va face ecoul aspiraţiilor populare, ea trebuie ataşata orientărilor estetice progresiste.

Distincţia între „arta cultă” şi „arta populară”, prelungită până în zilele noastre, după ce a fost supusă la nenumărate prefaceri, aduce în discuţie una dintre marile servituţi ale artei europene, servitute ce avea să stea la baza unor manifestări artistice specifice ultimelor două secole. După Renaştere, din perspective diverse şi pe căi diverse, s-a stăruit extrem de mult asupra puterii formative a artei, asupra rolului ei educativ.

Schiller iniţiază, prin *Briefe iiber desthetische Erziehungen*, seria scrierilor despre educaţia estetică. Şi înainte de el, însă, referiri la rolul formativ al artei pot fi semnalate, pe întreg parcursul secolelor XVI, XVII şi XVIII. Tommaso Campanella – în *Poetica* sa – consacră rolului transformator de conştiinţă al artei mai multe capitole. Blaise Pascal va ţine să demonstreze, în *Pensées*, insuficienţa artei înţeleasă doar ca divertisment. J.J. Winckelmann şi G.E. Lessing se vor ocupa de educaţia gusturilor, în lumina înţelegerii faptului că sentimentul de frumos joacă un mare rol în viaţa omului. Lessing va stărui – în *Hamburgische Dramaturgie* – asupra teoretizării raţionaliste a conceptului de *catharsis*. Sunt prea cunoscute tezele lui Nicolas Boileau, din *l’art poétique*, cu privire la rolul artei în formarea spiritului uman!

Secolul luminilor e străbătut, de la un capăt la altul, peste tot în Europa, de speranţa că arta va putea juca un rol salvator în viaţa oamenilor.

Şi Voltaire, şi Montesquieu, şi Diderot insistă asupra rolului educativ nemijlocit al artei, în condiţiile în care lumea are nevoie să fie „luminată”, în condiţiile în care lupta împotriva obscurantismului, de toate nuanţele, devine o problemă socială presantă.

Preluată de la Schiller, a cărui existenţă trebuie situată, convenţional, între secolul luminilor şi romantism, ideea educaţiei estetice va fi interpretată, pe parcursul ultimelor decenii ale secolului al XVIII-lea şi primelor decenii ale secolului al XIX-lea, în cele mai diferite feluri. Schiller nutrea convingerea că arta e destinată să înnobileze omul, să-i modeleze în conformitate cu esenţa sa superioară, dovedindu-se astfel un mijloc educaţional de neînlocuit. Ceea ce ignora Fr. Schiller şi cei care I-au urmat întru această convingere e faptul că omul, numai în gândirea filosofilor se prezintă ca *om*. În realitate, omul există numai ca oameni – aflaţi în condiţii sociale diverse, în situaţii diverse, dintre care puţini sunt cei care au acces la artă; şi nici aceştia, privilegiaţii, nu au acces la artă în general,

ci doar la unele opere, la unele „cazuri” artistice, aparţinând domeniului picturii sau sculpturii, muzicii sau teatrului. Ce se întâmplă însă cu restul? Ce se întâmplă cu oamenii care nu au acces, nici măcar parţial, la marea artă? Secolul al XVIII-lea îşi punea mari speranţe în forţa educativă a artei, uitând că totuşi arta, de cele mai multe ori, se află departe de om. Când s-a descoperit acest adevăr crud, pare-se în mediile socialist-utopice, spre sfârşitul deceniului trei al secolului trecut, mulţi au fost cuprinşi de panică; trebuie făcut ceva ea arta să fie accesibilă tuturor, să ajungă la dispoziţia tuturor a, trebuie făcut ceva ca „toată lumea” să se bucure de artă. Guvernele caritabile, organizaţiile de binefacere, filantropii şi-au pus la dispoziţie autoritatea, energiile şi câteodată chiar bogăţia, pentru a face ca marile colecţii, muzeele, sălile de spectacole să devină democratice, pentru a face ea arta, din obiect de „lux”, să devină „ieftină”.

Formulele de *„artă ieftină”*, „artă accesibilă tuturor”, „artă la îndemâna tuturor” au obsedat generaţii întregi, formate în Europa la cultul unei democraţii obţinute prin gesturi filantropice.

William Morris propunea o soluţie, pentru ca arta să devină ieftină, pe care ulterior precursorii designului au experimentat-o: aplicarea unor subiecte artistice consacrate – scene mitologice, biblice, pastorale – pe obiectele de larg consum, urmând ca fiecare, acasă, să posede, într-adevăr, obiecte produse industrial, în serie, îndeplinind o funcţie utilă – în primul rând – şi o funcţie estetică – în al doilea rând. Imprimarea artei sau aplicarea ei pe obiecte utile costa o nimica toată. Iată o modalitate de a face artă ieftină! Până la urmă, experienţa a dovedit că *arta aplicată* pe obiectele de larg consum nu mai este artă şi că producţia de astfel de obiecte, suportând pe ele scene mitologice, biblice, pastorale, devine o producţie prea costisitoare, iar obiectele pierd, fiecare, în ce priveşte eficienţa lor practică.

Tot Morris mai vine cu o idee la fel de ingenioasă – o idee care, de data aceasta, a avut mai mulţi sorţi de izbândă: arta este un lux, spune el, pentru că producerea ei este apanajul unor fiinţe rare, al unor oameni dotaţi cu aptitudini aparte de către natură – cei care posedă geniu sau cel puţin talent. Geniu sau talent posedă însă, mult mai multe persoane decât cele care au fericirea să se consacre ca artişti. Artiştii reprezintă ipostaza, cultivată cu grijă de către societate, a geniului sau talentului. Ce-ar fi – se întreabă el – dacă am cultiva mai multe talente, mai multe genii, fără însă ca societatea să cheltuiască

exagerat?

Tentaţia asimilării industriei şi a tot ce se petrece pe planul industriei cu arta, şi cu tot ce se petrece pe planul artei, o resimţim foarte uşor, adeseori, în gândirea estetică a epocii la care ne referim.

Morris propune constituirea de mari ateliere, dotate cu utilajul necesar, cu materialele necesare, utilizând noile tehnologii, în care să lucreze meşteri, oameni cu aptitudini evidente pentru artă, dar netrecuţi prin şcoala culturii artistice superioare, care să execute copii după exemplarele artistice consacrate. Aşa se naşte artizanatul, ce va cunoaşte o dezvoltare extraordinară în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în secolul XX.

Artizanatul se caracterizează prin producţia de obiecte executate în spiritul artei, îndeosebi al celei populare, de către oameni lipsiţi de cultură artistică, lipsiţi de pasiune artistică – un fel de „producţie" de unicate sau de exemplare realizate în serie mică. El îşi asigură foarte repede o clientelă enormă, recrutată totuşi din rândurile oamenilor, mai ales la început, cu oarecare stare.

Sub această formă, arta devine nu „ieftină", dar oricum „mai ieftină" sau „tot mai ieftină41.

Sub această formă, însă, arta se trădează pe sine, arta nu mai este artă – univers de obiecte-unicat, reprezentând o noutate în ordinea existentului, capabile ca la simpla lor contemplare să emoţioneze tocmai datorită acestui fapt, să ne oblige a ne refixa, de fiecare dată, sistemul nostru de referinţe în lume, să refere despre poziţia noastră în univers, despre condiţia noastră de oameni.

Produsele artizanale exploatează efectele superficiale ale artei – anecdotica, figuraţia, efectele cromatice de suprafaţă. Ele înfloresc mai ales în vecinătatea artelor decorative. Spre deosebire de artist, care întotdeauna creează pentru a oferi omului un nou obiect de contemplat, artizanul produce ca să se cumpere, pentru acum şi aici. Obiectul produs nu ambiţionează să înfrunte timpul, să înfrunte secolele, să dureze. Se apelează, din această cauză, la materiale perisabile şi uşor de prelucrat.

Nedevenind ieftină decât cu preţul trădării sale, arta nu a încetat să preocupe, totuşi, educatorii. Perfecţionarea sistemului copiilor, al reproducerilor, al înregistrărilor şi reluărilor a constituit o nouă mare speranţă pentru toţi partizanii „artei ieftine". S-a dovedit, până la urmă însă, că reproducerile, copiile, înregistrările, reluările reprezintă o altă

realitate estetică decât arta şi că nu se puteau face prea multe iluzii în privinţa realizării unei educaţii prin artă cu ajutorul unor produse care sunt „altceva” decât artă.

De toate aceste lucruri trebuie ţinut seama atunci când preconizăm nevoia educaţiei prin artă pentru generaţiile ce se ridică astăzi. Cum concepem educaţia prin artă, când arta a fost şi continuă să rămână raritate? Şi dacă greutăţile s-ar limita aici, încă ar fi bine! Dar, cum concepem educaţia prin artă, în condiţiile în care avem de-a face, în secolul XX, cu o artă care se izolează tot mai mult de public, de masele de oameni care participă direct la făurirea valorilor societăţii, în timp ce acestora le sunt hărăzite, pentru momentele de răgaz, succedaneele, produsele artistice facile, perisabile, efemere, mizându-se doar pe efectul lor hedonis tic?

Sistematizând cazurile şi ideile la oare ne-am referit până acum, putem reţine, din transformările atât de spectaculoase ale conceptului de artă de-a lungul secolelor, până în preajma timpurilor moderne, un şir întreg de ambiţii şi de prejudecăţi.

În imaginaţia oamenilor, arta *trebuie să fie* întotdeauna ceea ce un concept sau altul al timpului pare a indica. Arta trebuie să fie mimesis. Dacă nu e mimesis, ea va fi condamnată. Arta trebuie să fie poiesis; arta trebuie să fie catharsis; arta trebuie să fie domeniu al obiectelor care produc încântare. Arta trebuie să fie delectare. Arta trebuie să fie domeniu al obiectelor stând sub semnul perfecţiunii. Arta trebuie să fie mister şi, prin aceasta, sistem de obiecte anxioase, suscitând întrebări şi răspunsuri. Arta trebuie să fie elogiul forţelor divine. Arta trebuie să fie elogiul omului. Arta trebuie să fie educaţie. Arta trebuie să fie spectacol. Arta trebuie să fie un bun cultural accesibil tuturor.

Pe care dintre aceste definiţii să o îmbrăţişăm? în Europa s-a operat întotdeauna, pe plan cultural, în sensul că dacă un lucru nu a corespuns reprezentării pe care unii oameni au avut-o mai persistent despre artă, acesta a fost declarat lipsit de valoare.

Are valoare numai ceea ce este imitaţie.

Are valoare numai ceea ce este creaţie.

Iată două poziţii care se exclud una pa cealaltă şi care, numai ele, ne pun într-o dificultate greu de depăşit. Dacă avem în vedere toate celelalte poziţii, reţinute de noi, dar neepuizând, nici pe departe, domeniul reprezentărilor publice despre artă, ce se întâmplă?

Esteticianul de astăzi, care-şi propune o analiză lucidă a conceptului de artă în Europa, trebuie să navigheze anevoie într-o zonă spirituală bazată în exclusivitate pe principiul paradoxului. Când s-a descoperit, bunăoară, „adevărul” că arta nu este ieftină şi că oamenii au destul de puţin acces la ea, lumea a fost pusă într-o foarte mare încurcătură. Dacă un lucru nu corespunde reprezentărilor pe care noi le avem despre el înseamnă că e fals. Cum să negi, însă, arta, care nu mai corespunde reprezentărilor pe care noi le avem despre ea? Nu cumva gestul în sine ar fi prea riscant? Pentru prima dată se pare că, în Europa, asistăm – în jurul anilor 1830 – la un moment de ezitare. Ce se întâmplă cu arta? Ce se întâmplă cu noi? Drumurile esteticii moderne vor porni de aici, două mari direcţii profilându-se la orizont: una, bazată pe atitudinea tradiţională faţă de artă şi înarmată cu întreg arsenalul de cunoştinţe al esteticii speculative savante, va evolua, trecând prin faza „artei pentru artă”, spre ceea ce se va numi mai târziu estetica artei de avangardă; alta va ancora în apele mai cuminţi ale studiului pozitivist al operei de artă, mai întâi, ale cercetărilor oscilând între psihologie şi fizică, pe linia a ceea ce inaugurează William Morris şi dezvoltă Theodor Fechner, cu a sa estetică „de jos în sus”, pentru a pregăti bazele căutărilor care se întreprind în cadrul mişcării de *Stiji* şi a *Bauhaus-ului*, mai târziu, iar în zilele noastre, bazele designului şi ale „artei ambientale” moderne. Ne vom ocupa de ele în capitolele următoare. Paralel, îşi face loc impostura.

Dacă arta nu poate fi ieftină – şi dacă din această cauză oamenii nu pot avea acces la ea – să lăsăm arta în pace şi să le oferim oamenilor surogate de artă, pe măsura posibilităţilor lor materiale. Aşa se naşte Kitsch-ul.

Din antichitate şi până în zorii vremurilor moderne, conceptul de artă poate fi urmărit şi pe linia unor obsesii care se fac permanent simţite în creaţia diferiţilor artişti, în cultura diferitelor epoci, în viaţa spirituală a diferitelor comunităţi.

Cea mai veche dintre obsesiile artei în Europa este obsesia perfecţiunii şi, legat de aceasta, obsesia originalităţii. Artistul trebuie să realizeze un lucru perfect, fără asemănare pe lume. Legenda noastră, a Meşterului Manole, ilustrează cât se poate de concludent sensurile efortului artistic întreprins în direcţia realizării unui lucru perfect. Neliniştea şi teama de imperfecţiune pot fi deslușite pretutindeni.

Leonardo se lansează în studii savante privind proporţiile corpului uman, privind raporturile dintre diferitele părţi ale aceleiaşi construcţii.

Italienii dintr-o perspectivă, germanii şi spaniolii din altele, aduc în discuţie, în Renaştere şi mai târziu, problema unei ştiinţe a compoziţiei, problema unui meşteşug specific procesului de realizare a lucrurilor care vizează perfecţiunea.

Obsesia perfecţiunii e intim legată de obsesia relevării esenţelor lumii, care se ascund dincolo de vizibil.

Există şi o obsesie a plăcerii. Lucrul făcut trebuie să placă.

Din antichitate până în timpurile moderne, poate fi urmărită obsesia unei funcţii formative a artei. Obiectul de tip artistic trebuie să îndeplinească, în viaţa spirituală a cetăţii, o funcţie morală constructivă. Problema omului obsedează, în aceste condiţii, arta antică grecească din cele mai vechi timpuri. Reluată de către estetica de inspiraţie creştină, ea va fi transmisă mileniului următor, sub variate forme.

Antichitatea aduce în discuţie situaţia omului ca existenţă biologică stând sub semnul perfecţiunii.

Evul Mediu aduce în discuţie situaţia omului ca existenţă spirituală convertibilă pe linia canoanelor religiei creştine.

Renaşterea aduce în discuţie problema omului ca fiinţă înzestrată „de natură" cu putere de înţelegere, cu spirit de iniţiativă ca fiinţă permanent nemulţumită de ceea ce a realizat până atunci.

Secolele care urmează, gravitând în jurul ideilor ce sie vor cristaliza în conceptul de *iluminism*, aduc în discuţie problema omului ea persoană raportată la ceilalţi oameni – omul ca exemplu şi măsură pentru ceilalţi, în această perioadă se afirmă peste tot reprezentarea despre om ca persoană bazându-şi actele şi deciziile pe propriile sale forţe.

Din această perioadă datează însă şi obsesia artei ca bun comun, ca valoare colectivă. Ideile democratismului cultural, promovate ulterior, nu sunt străine de aceste obsesii care se fac simţite în câmpul artei. Arta – bun al tuturor – arta secularizată, presupune un anumit stadiu de confort material, de abundenţă de bunuri, pe care, însă, secolele XVII şi XVIII nu o cunoşteau. Când omul se zbate în greutăţi materiale presante, nu se mai gândeşte la artă. Destinul. artei apare, astfel, indisolubil legat de eforturile care se întreprind în celelalte

domenii – economic, ştiinţific, tehnic – cu privire la promovarea principiilor legate de dezvoltarea industrială a diferitelor ţări. În atari conjuncturi intervin noi ambiţii.

Una dintre ambiţiile la care ne-am mai referit priveşte încercările de a produce arta industrial. Eşuând această încercare, apare instituţia artizanatului.

Descoperirile ulterioare, în domeniul fotografiei, în domeniul discului, în domeniul radioului, în domeniul televiziunii, vor readuce în discuţie problema „artei ieftine", din perspectiva unor experienţe culturale inedite. Dacă vrem să ajungem la o înţelegere realistă a conceptului de artă, va trebui să renunţăm la toate speculaţiile înregistrate în câmpul filosofiei şi al esteticii de orientare filosofică sistematică, fiinţând undeva alături de aceste zbateri, de aceste frământări, de aceste preocupări.

Analizând perioada de care noi ne-am ocupat în ace-rt capitol, Raymond Williams semnala, în introducerea la *Culture and Society 1780 – 1950* (Londra, 1961), destinul câtorva termeni, printre care şi acela de artă, pe parcursul ultimelor două secole. Ne permitem să cităm un fragment din textul lui Williams: „În ultimele deceiţii ale secolului al XVIII-lea, şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea, numeroase cuvinte, care sunt azi de o importanţă fundamentală, vor intra, pentru prima dată, în uz în Anglia sau acolo unde erau deja utilizate în mod curent, vor căpăta semnificaţii noi şi importante. Se cere întrevăzut în destinul acestor cuvinte un mod general de transformare, mod care ne poate servi în calitate de ghid de tip particular, pentru reconsiderarea acelor schimbări mai ample din viaţă şi din gândire la care în mod clar se referă schimbările în limbaj. Cinci cuvinte reprezintă punctele cheie pe baza cărora e posibil să se conceapă acest ghid. Ele sunt: *industrie*, *democraţie*, *clasă*, *artă* şi *cultură*. Importanţa acestor cuvinte, în moderna noastră structură de semnificate, e foarte mare. Schimbările în modul de a le utiliza, verificate în această perioadă critică, sunt proba unei schimbări generale în modul caracteristic de a considera viaţa comună, instituţiile sociale, politice şi economice, precum şi scopurile pe care asemenea instituţii trebuie să le reprezinte, raportul între ele şi activităţile noastre culturale, educative, artistice. Primul cuvânt important este *industrie*. Este perioada pe care… noi o numim azi revoluţie industrială. Industrie, înaintea acestei perioade, era numele

unui particular atribut al omului, nume care ar putea fi parafrazat prin abilitate, asiduitate, perseverenţă, străduinţă. E clar că acest semnificat al cuvântului *industrie* supravieţuieşte încă. Dar, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, el a ajuns să semnifice ceva mai mult. Industrie devine nume colectiv pentru instituţiile manufacturiere şi productive şi pentru activităţile generale ţinând de acestea. Adam Smith, în *The Wealth of Nations*, este unul dintre primii scriitori ce utilizează cuvântul cu o atare semnificaţie şi, din acel moment, dezvoltarea într-un asemenea sens e sigură. *Industria*, cu majusculă, se consideră un lucru în sine important, o instituţie, un complex de activităţi, mai mult decât un atribut al omului însuşi. La *industriaş*, care desemnează o persoană, se adaugă, în secolul XIX, *industrial*, care desemnează instituţiile. Importanţa mereu crescândă a acestor instituţii se vede şi din faptul că dau naştere la un nou sistem care, în al treilea deceniu al secolului XIX, este pentru prima dată definit ca *industrialism*. În parte, aceasta presupune sancţionarea unor schimbări tehnice de mare importanţă şi a unor transformări determinate de aceste schimbări în metodele de producţie. Totodată, aceasta presupune o recunoaştere a efectului acestor schimbări asupra societăţii în ansamblul ei, care se transformă, în egală măsură. Expresia „revoluţie industrială” o confirmă amplu, deşi e utilizată pentru prima dată de scriitorii francezi, în al doilea deceniu al secolului al XIX-lea şi adoptată, treptat, de scriitorii englezi, în cursul aceluiaşi secol, fiind apoi modelată explicit, prin analogie cu revoluţia franceză din 1789. Cum Revoluţia franceză din 1789 a transformat Franţa, aşa aceasta a transformat Anglia; mijloacele sunt diferite, dar rezultatul e analog; s-a produs, prin intermediul unui oarecare tip de schimbare, o nouă societate”...

„Cuvântul *artă*, arată Williams, e extraordinar de asemănător celui de industrie, în modul de a se transforma. Din sensul său originar, de atribut al omului, de „abilitate”, a ajuns, în perioada de care ne ocupăm, să semnifice o specie de instituţii, un ansamblu de activităţi stabile, de im gen cu totul aparte.

Artă înainte însemna o oarecare abilitate umană. Artă, acum, însă, semnifica un particular grup de abilităţi, artele „fanteziei” sau ale „creaţiei”. Artistul semnifica o persoană expertă într-un domeniu oarecare. Acum, însă, artist se referă numai la aceste „abilităţi alese”. Între altele – e foarte semnificativ – artă ajunge să semnifice un anume gen de adevăr („adevărul fanteziei”), iar artist un anume gen de

persoană, cum demonstrează cuvântul *artistic*, folosit pentru prima dată către 1840, în legătură cu fiinţele umane. A fost găsit un nou nume, *estetica*, pentru a indica judecăţile asupra artei, iar acest termen, la rândul lui, a dat loc la un nume special, pentru o categorie aparte de persoane: *estet*. *Artele* – literatura, muzica, pictura, teatrul – au fost reunite laolaltă în această nouă expresie, deoarece aveau esenţialmente ceva comun, ceva care le distingea de alte abilităţi umane. Aceeaşi distincţie care s-a născut, între *artist* şi *artizan*, s-a născut între *artist* şi *muncitor*. *Geniul* având iniţial semnificaţia de „dispoziţie caracteristică", a ajuns să indice un „grad elevat de abilitate" şi se face o distincţie între acesta şi talent. Tot aşa cum *arta* a produs *artist* în noul sens, iar *estetica estet*, aşa *geniul* produce *geniile*, pentru a indica o categorie particulară de persoane. Aceste schimbări care aparţin, cronologic, perioadei altor schimbări deja examinate, mărturisesc o importantă transformare survenită în conceptele privind natura, scopul artei şi raporturile sale cu alte activităţi umane, cu societatea în ansamblul ei".

REQUIEM PENTRU NOI TOŢI

Cât de departe se află estetica „oficială", estetica recunoscută şi predată în şcoli, de aceste zbateri, de aceste frământări şi de aceste perspective ale artei, ne-o demonstrează, cel mai bine, „cazul" Hegel.

Hegel se citeşte, indiscutabil, astăzi, cu destulă greutate. Textele sale sunt aproape întotdeauna obscure şi au ceva trist, cumplit de trist în ele. Totul este tratat, aici, cu o răceală şi cu o luciditate ce depăşesc, parcă, limitele omenescului. Lumea reală, atât de bogată în manifestări, atât de variată, atât de fascinantă, este redusă la un ansamblu de noţiuni ce se condiţionează şi se explică reciproc şi dincolo de care nu se întrevede nimic. Universul însuşi ai impresia că sfârşeşte odată cu ultima filă scrisă de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Există în scrierile hegeliene un anume freamăt, o anume nelinişte şi o tentaţie aproape morbidă de contopire cu neantul, ce caracterizează un sistem filosofic sever, aflat undeva sub semnul unei atitudini pesimiste.

Printre marile merite ale lui Marx se înscrie, de bună seamă, şi acela de a fi umanizat dialectica, de a o fi adus la dimensiunile intereselor umane, de a o fi „aşezat pe pământ", de a o fi făcut activă. E o mare diferenţă între dialectica eficientă a operei lui Marx şi dialectica „impregnată" de poezie, dar total sterilă, a operei lui Hegel. La Hegel, dialectica se prezintă ca o modalitate de abordare a lumii ce depăşeşte

limitele puterii obişnuite de cuprindere, ca o „armă” la îndemâna giganţilor doar, ca o „tehnică” aflată dincolo de orice determinaţii terestre. „Pe meleagurile tăcute ale gândirii, revenite la sine însăşi şi existente în sine, numai în sine, amuţesc interesele, viaţa popoarelor şi indivizilor” – notează Hegel, în prefaţa la ediţia a doua din *Ştiinţa logicii*, conştient, probabil, de caracterul „metauman” al sistemului său. Aici, elementul izolat, unicul, individualul, deşi distinct, se pierde în ţesătura de relaţii ce-l condiţionează. Raportată la preocupările noastre pământeşti, dialectica hegeliană are ceva sublim, dar totodată straniu. Aici, omul nu reprezintă decât o „cantitate neglijabilă” dintr-un „întreg” aflat în devenire care, la rândul lui, face parte dintr-un alt „întreg”, aflat în aceeaşi situaţie. Impresia de instabilitate stăruie pretutindeni, în mod obsedant.

Absolutul este Ideea – Ideea pură, fără nicio determinaţie, Ideea lipsită de orice conţinut. Dar Ideea fără nicio determinaţie este egală cu Nimicul. Trecerea Ideii pure în Nimic şi a Nimicului în Idee pură înseamnă, de fapt, Devenire. Devenirea e totuna cu Existenţa, Existenţa e totuna cu Realitatea. Realitatea e totuna cu Raţiunea, cu Adevărul, cu Libertatea, cu Frumosul şi Binele. Odată urnită din acest punct, construcţia ansamblului poate fi înălţată oricât. Noţiunile care, în cadrul gândirii obişnuite, apar ea indiferente una faţă de cealaltă, excluzându-se reciproc, la Hegel sunt condiţionate una de alta. Dacă se disting şi se opun e tocmai pentru că ele nu pot exista izolat, tocmai pentru că fac parte din acelaşi „ansamblu”, din acelaşi „tot” organic. Distincte şi în acelaşi timp identice, părţile trec, în cadrul devenirii lor dialectice, una în cealaltă, înstrăinându-se, astfel, parţial, fiecare, de propria sa esenţă şi îmbogăţindu-se, în acelaşi timp, cu elemente noi, ce le definesc ca esenţă îmbogăţită, superioară.

Fenomenul înstrăinării omului se prezintă, în concepţia hegeliană, drept un moment al perpetuei deveniri, în afara căreia Ideea absolută nu poate fi concepută ca atare, moment prin care distinctele se autodepăşesc. Devenirea, ce constituie de fapt însăşi realitatea, presupune continuă înnoire, dezvoltare, îmbogăţire.

Ideea absolută hegeliană cunoaşte mai întâi un stadiu al existenţei pure, conceptuale, de al cărei studiu urmează să se ocupe logica. În stadiul următor, Ideea Absolută se înstrăinează de sine însăşi, luând înfăţişarea lumii materiale. De acest stadiu urmează să se ocupe filosofia naturii. Pentru al treilea stadiu, Ideea Absolută,

înstrăinată de sine însăşi, se regăseşte în persoana omului care gândeşte, fiinţa înzestrată cu raţiune şi având conştiinţa propriei sale meniri. Hegel consideră omenirea doar o „etapă” din fantasticul drum al Ideii Absolute înstrăinate de sine însăşi în lumea naturii. Prin persoana umană, Ideea Absolută, devenită conştientă de existenţa sa înstrăinată, porneşte în căutarea propriei sale esenţe, aspirând, astfel, mereu, cu fiecare din noi, spre condiţia de puritate, de perfecţiune, de adevăr, de bine, de frumos, de libertate. Pe planul existenţei naturale concrete, desprinderea treptată de condiţia „naturală” şi câştigarea, de către om, a unui grad tot mai mare de independenţă presupune tot atâţia paşi spre libertate, spre perfecţiune, spre puritate, spre identitatea conştiinţei cu sine însăşi. Cum omul nu poate opri cursul propriei sale deveniri, prin forţa împrejurărilor, orice ar face, tot la libertate va trebui să ajungă. Filosofia lui Hegel reprezintă un adevărat imn înălţat libertăţii şi o demonstraţie că toate drumurile istorice ale omenirii duc spre ea.

Ideea formulată de către Marx şi Engels, în sensul că toate drumurile omenirii duc spre comunism, valorifică, indiscutabil, pe un plan superior, acest element pozitiv al gândirii filosofice hegeliene referitor la imposibilitatea opririi mersului înainte al omenirii spre libertate, spre perfecţiune, spre mai bine.

Heidegger, iar, după el – repetându-l de fapt – Sartre şi alţi existenţialişti vor dezvolta această premisă hegeliană, mergând până la demonstraţia, atât de seducătoare, dar inutilă, că libertatea e o situaţie la care omul nu numai că este în drept să aspire, dar pe care este şi condamnat să o suporte, până la urmă.

Spiritul absolut, sub semnul căruia se înscriu activitatea artistică, religioasă şi filosofică, indică momentul când omenirea, conştientă de existenţa imperfectă, impură a Ideii Absolute, înstrăinată de sine însăşi în ipostaza lumii materiale, începe să aspire spre puritate, perfecţiune, dreptate, adevăr. Arta, religia, filosofia sunt trei. trepte în efortul către realizarea acestui proces. Devenind conştient de ce poate şi de ce trebuie să facă, omul se eliberează, încetul cu încetul, de tirania naturii, dar niciodată complet. Eliberându-se de natură, el devine, însă, sclavul „celorlalţi”, sclavul propriilor sale idei şi reprezentări greşite, sclavul lui însuşi, sclavul obişnuinţelor, în concepţia lui Hegel, aspiraţia umană spre libertate se confundă cu aspiraţia spre Absolut, iar aceasta este identică, la rândul ei, cu

aspiraţia spre Ideal. Frumosul este Idealul, adică Spiritul absolut ce transpare în lucruri. De aceea arta, stând sub semnul Idealului, nu face decât să ne înalţe în lumea Spiritului absolut, a adevărului, a frumosului, a libertăţii care, după filosoful german, ar fi noţiuni echivalente.

Noţiunea de Ideal este termenul estetic de lucru al lui Hegel, indicând întruchiparea Ideii absolute în opera de artă, care se înalţă, în felul acesta, deasupra a ceea ce este vulgar, cotidian şi ne solicită, întotdeauna, spre ceva superior.

Ca întruchipare a Idealului în materie, arta străbate o anumită traiectorie, un anumit proces istoric, cunoaşte diferite „momente" de întruchipare a Idealului.

La început, arta nu dispunea de suficiente mijloace pentru întruchiparea Idealului. De aceea, la începuturile civilizaţiei întâlnim pretutindeni formele de artă simbolice, insuficient de concrete. Pe măsura devenirii istorice a lumii, de care arta îşi leagă propria sa existenţă, mijloacele de întruchipare a Idealului se îmbogăţesc, între conţinut şi forma de oglindire a acestui conţinut se obţine, progresiv, o concordanţă aproape deplină. Arta clasică grecească ne poate sta mărturie întru aceasta. Treapta superioară şi ultimă de întruchipare în artă a Idealului o eonistituie forma de artă romantică, în extraordinara ei multitudine de manifestări.

Deşi fundamentarea istorică a problemei Idealului în artă suscită numeroase obiecţii, meritul lui Hegel rămâne acela de a fi încercat să construiască un sistem estetic în care destinul istoric al diverselor specii, genuri şi stiluri artistice este privit în strânsă legătură cu conţinutul lor.

Odată cu forma de artă romantică, Hegel nu mai întrevede artei niciun viitor. De fapt, *Aujibsung-vi* – disoluţia – acesteia se anunţa mai de mult, odată cu începutul erei creştine. În căutarea Absolutului, locul artei urmează să-i ia religia, a cărei expresie superioară o reprezintă creştinismul. Desigur, arta va putea supravieţui până târziu, spre „sfârşitul" religiei şi „începutul" filosofiei.

Momentul ultim din complicata istorie a Ideii Absolute, înstrăinată de sine însăşi în lumea materială, căreia omul, ea fiinţă conştientă, îi aparţine, în calitate de produs direct, atinge apogeul său odată cu al treilea moment, când dominantă în procesul cunoaşterii devine atitudinea filosofică, identificată, până la un anumit punct, de

către Hegel, cu atitudinea ştiinţifică. Mai mult decât cunoaşterea pe care omul poate s-o realizeze, la dimensiunile ştiinţei, nu poate fi întrevăzut nimic.

Se prelungeşte arta până în epoca ştiinţei? Putem localiza sfârşitul ei la începutul ori la sfârşitul acestei epoci? E dificil de spus. Hegel nu ezită, însă, să vorbească despre un inevitabil Auflosung – disoluţie – al artei.

Domeniul esteticii a fost cel care s-a resimţit mai mult de pe urma influenţelor hegeliene. De la Theodor Vischer, până la Arthur Schopenhauer, de la Schopenhauer până la Nietzsche, de la Nietzsche până la Croce, de la Croce până la cei mai recenţi reprezentanţi ai fenomenologiei experienţei estetice, influenţele hegeliene sunt clare. Nu e vorba de urmărirea modului cum se metamorfozează unele idei, de sorginte hegeliană, în opera cutărui sau cutărui autor, ei de o atitudine „poetică", tot timpul concretizată în texte seducătoare, dar total ineficiente şi străine de adevărata dinamică a artei, străine de ceea ce oamenii cred, îşi reprezintă şi speră în legătură cu arta. Hegel poate fi luat, în această privinţă, ca etalon.

De la Hegel încoace, profeţiile despre un aşa-zis iminent „sfârşit al artei" nu au încetat să se producă.

E interesant de observat că, mai ales în ultimele de centi, problema „sfârşitului artei" a devenit realmente obsedantă pentru mulţi esteticieni. Ce se întâmplă cu arta, în condiţiile lumii de azi? Ce se va întâmpla cu arta, în condiţiile lumii de mâine? Sunt întrebări pentru care nu puţini gânditori au pregătite răspunsuri extrem de captivante, dar vai, cât de puţin adevărate. E de la sine înţeles că nici la întrebarea: ce se întâmplă cu arta zilelor noastre, nici la întrebarea: ce se va întâmpla cu arta în viitor, nu se poate răspunde la modul general, fără a ţine seama de configuraţia diferitelor culturi, de starea reală de lucruri pe planeta noastră.

Partizanii contemporani ai teoriei cu privire la „sfârşitul artei" invocă, drept argumente în sprijinul poziţiei pe care o apără, dezvoltarea impetuoasă şi multilaterală a ştiinţei în secolul XX: „Este arta condiţia oricărei existenţe umane? întovărăşeşte ea oare toate fazele evoluţiei noastre sau nu ţine decât de anumite perioade ale dezvoltării istorice? Este ea oare întotdeauna necesară sau posibilă? Arta nu poate oare exista decât în condiţii intelectuale bine determinate?... Este oare arta în măsură să îmbogăţească lumea

noastră de astăzi, zdruncinată din fundaţiile ei, eu orizonturi infinit mai largi? Noua realitate, învăţată şi nicidecum înţeleasă, nu a găsit până acum o reprezentare echivalentă în artă. Artistul e aproape neputincios în faţa noilor conţinuturi ale experienţei – cu aspectele ei micro şi macro-cosmice – abia ajungând să dea nume câtorva trăsături, să se obişnuiască cu noile materiale şi să separe din ele pe cele care pot fi integrate în creaţia sa. Ce artă creşte oare pe solul artificial al timpului nostru? Cataloagele operelor figurând în diferite expoziţii stau mărturie cu privire la o diversitate formată din originalitate şi confuzie, din virtuozitate şi desperare. Oricare ar fi opera concepută, durata ei este cu totul efemeră. Epoca noastră, uluitor de dinamică, „înghite" operele, astfel încât nu mai rămâne din ele decât gloria lor, ecoul imprecis al unei amintiri trecătoare.

De la mişcarea Dada până la arta „Pop", se desfăşoară în faţa noastră drumul unor experienţe ce duce de la „găselniţele întâmplării" la deşeurile extrase din lăzile de gunoi ale marilor metropole ori obiectele din material plastic tratat în spiritul comics-urilor şi în culori „psihedelice". Despersonalizarea individului apare vizibilă în portretul multicolor al Giocondei sau cel al lui Marilyn Monroe, realizate de Andy Warhol. Noul realism, ce domină de o vreme arta, poate fi calificat drept neutru. Este un realism de nomazi moderni, de vânători pribegi şi de colecţionari de obiecte reificate în opera de artă. După *Antropo metriile* lui Yves Klein – urme albastre de femei goale –, personajele mulate în gips ale lui Georges Segall populează spaţiile căutării noastre artistice, După ce a recurs la colaj şi la decolaj, la fâşii de ziare şi de afişe, artistul integrează astăzi, de-a dreptul, în opera sa, obiectele plastice. În loc să picteze şi să lipească, el situează în spaţiu opera concepută, ca asamblare de obiecte reale. Cultul obiectului, din anii '60, integrează, într-o ambianţă plastică deschisă, mese, scaune, divane, platouri pentru micul dejun, oglinzi, figuri de ceară, canari, aparate de televiziune şi telefoane".

Acest lung citat aparţine lui Oto Bihalji-Merin, autor al unei cărţi intitulate: *Sfârşitul artei în era ştiinţei*? (La fin de l'Art à l'ère de la Science?

— Bruxelles, 1970). În lumina exemplelor pe care ni le citează, ara putea fi înclinaţi să subscriem la opinia că, într-adevăr, sfârşitul artei nu e prea departe.

Şi totuşi…

Moştenitorii contemporani ai lui Hegel au reţinut de la maestrul *Fenomenologiei spiritului* metoda ignorării datelor experienţei. Important este ca o idee să evolueze frumos, să se preteze la demonstraţii interesante; nu se întâmplă nimic, dacă nu-i adevărată; nu are rost să ne mai întrebăm cu privire la realitatea ei.

Altă dată, arta se justifica prin nevoia de noutate; opera de artă constituia întotdeauna un obiect unic, un obiect inedit, un obiect original, reoonfigurând universul uman, dintr-o perspectivă necunoscută până atunci omului. Astăzi, ştiinţa ne oferă o asemenea cantitate de noutate, o asemenea cantitate de informaţie inedită, difuzabilă permanent prin intermediul noilor mijloace de comunicaţie – presă, radio, televiziune etc. – încât, practic, nimeni nu o poate consuma în întregime.

Ce mai poate oferi – se întreabă partizanii „morţii artei” – în plus, astăzi, arta? Experienţa artistică a ultimelor decenii demonstrează – ni se şopteşte – că publicul tinde tot mai mult să se îndepărteze de artă, iar arta de public. Iată aşadar un argument ce pare convingător, cu privire la „sfârşitul artei”. Experienţa artistică a ultimelor decenii, privită din punctul de vedere numai al unei anumite categorii de manifestări artistice, cele aşa-zise de avangardă, pare a demonstra că o bună parte dintre mişcările, orientările şi tendinţele artistice deja consacrate nu fac decât să secondeze ştiinţa în explorarea unor noi resorturi ale umanului. Investigaţiile artei sunt, însă, mult mai palide şi mai ambigue decât ale ştiinţei. Cert este că din punctul de vedere a ceea ce unii numesc „avangardele artistice ale secolului XX”, opera de artă nu mai interesează acum, într-adevăr, decât ca noutate, decât în măsura în care vine în întâmpinarea curiozităţii, a nevoii noastre de inedit.

Nu puţină lume merge astăzi la expoziţii numai pentru a vedea ce a mai apărut deosebit în contextul picturii, al sculpturii, al artelor decorative. Calificativul, atât de des utilizat, de „interesant” vrea să desemneze tocmai o asemenea situaţie, în care vizitatorul nu se consideră angajat afectiv faţă de opera de artă.

Nu puţină lume merge astăzi la teatru doar din obligaţia de a fi la curent cu un spectacol sau cu un dramaturg. Prea puţin importă gradul de aderenţă al spectatorului la ceea ce se petrece pe scenă. Prea puţin contează elementul care era altă dată considerat ca primordial: emoţia. Spectacolul trebuie „văzut” şi atât

— Ca să ştii despre ce este vorba, ca să fii „la curent11.

Ar fi, desigur, eronat să ignorăm şi asemenea cazuri, caracteristice pentru o bună parte din arta zilelor noastre. Dar nu e, oare, tot atât de eronat, să înţelegem arta zilelor noastre numai prin prisma unor atari fenomene? A trage concluzia că arta „moare” sau că urmează să piară în curând, în lumina unor fenomene de alienare ce se fac simţite şi de care, în funcţie de condiţiile sociale existente, nimeni nu poate face abstracţie e, totuşi, mult, foarte mult şi mai ales riscant. Va trebui să ţinem seama că, dacă este vorba despre un sfârşit al artei, nu putem concepe lucid acest sfârşit decât în lumina unei arte şi a unei literaturi ce însoţesc, în mod specific, diferite stări sociale de lucruri, efemere şi lipsite de perspectivă.

În condiţiile societăţii noastre socialiste, nu putem să nu luăm în discuţie fenomenul artei pe linia obligaţiilor pe care aceasta le are, din punct de vedere educativ şi formativ, în afirmarea, pe toate planurile, a valorilor umane superioare. „Sfârşitul artei” reprezintă, de aceea, o formulă care se traduce, din perspectivă socialistă, prin „renaşterea artei”. Sfârşitul artei care a servit, într-un fel sau altul, ideologia unei societăţi fără perspective istorice, coincide cu renaşterea artei, la cu totul alte dimensiuni, în condiţiile lumii pe care noi o făurim.

Recunoscând existenţa unor situaţii complexe, în lumina cărora conceptul contemporan de artă e mai greu de determinat, nu putem să ne împăcăm, în niciun caz, cu ideea „morţii artei”. Cert este că astăzi arta există, într-o cantitate mult mai mare şi solicitând mase de oameni care nici nu puteau fi imaginate pe timpul lui Hegel. Cert este că arta constituie o realitate necesară omului contemporan, indiferent dacă ne referim la producţiunile care funcţionează exclusiv la nivelul agrementului, la nivelul plăcerii şi încântării, pe care unii pot să le numească facile, sau la nivelul cărţilor care „pun probleme”, al spectacolelor tulburătoare, al operelor de artă răscolitoare.

Teatrul, sala de concerte, cinematograful, radioul, televiziunea, sistemul cărţii – literare şi de artă –, sistemul discului, sistemul înregistrărilor pe bandă sau tip casetă, muzeul, pinacoteca, galeria de artă, marile monumente sunt instituţii sau puncte artistice atrăgând interesul unei foarte mari părţi din populaţia planetei, chiar dacă, în legătură eu unele dintre ele, se pot stabili diferite disociaţii, în funcţie de natura conţinutului estetic vehiculat, în funcţie de rolul lor în viaţa socială. E limpede că realitatea artei se prezintă astăzi la o dimensiune

cu mult amplificată faţă de ceea ce putea să reţină atenţia, în aceeaşi calitate, pe timpul lui Hegel.

Hegel însuşi arată că drumul spre adevăr nu este deloc neted. El presupune, clipă de clipă, posibilitatea erorilor. Pentru marele dialectician, istoria cunoaşterii se confundă, până la un anumit punct, cu istoria luptei împotriva prejudecăţilor ce apar, inevitabil, în procesul gândirii. Fiecare pas spre adevăr constituie, în sine, un „atac” împotriva vechilor prejudecăţi, un caz de adaptare inedită a subiectului la obiect şi a obiectului la subiect. Fiecare pas spre adevăr conţine în sine germenele propriei sale negaţii, germenele propriei sale viitoare prejudecăţi.

În felul acesta, noul îşi pregăteşte, încă din stare embrionară, propria sa negaţie. În felul acesta, noul conţine în sine, pe planul cunoaşterii, posibilitatea de a se transforma în prejudecată.

A reprezentat, nu încape discuţie, un mare moment în istoria spiritului uman înălţarea acelui uluitor edificiu care se numeşte „sistemul filosofic hegelian”. Pe lângă caracterul său evident abstract, pe lângă latura sa evident speculativă, filosofia lui Hegel conţine numeroase sugestii şi observaţii eu privire la natura şi esenţa artei, la devenirea ei istorică, menite să ne pună pe gânduri. A le absolutiza, însă, sau a reţine numai ceea ce, deja Hegel absolutizase, reprezintă o cale ce duce inevitabil spre eşec. Astfel pot fi interpretate multe studii contemporane de estetică discutând despre artă fără să ţină seama de problemele reale ale artei, de situaţia ei concretă în cadrul diferitelor culturi, de interesele, speranţele şi aspiraţiile pe care oamenii le nutresc în legătură cu aceasta.

„Cântecul”, de inspiraţie hegeliană, despre „moartea artei”, posedă, dintr-o atare perspectivă, semnificaţia unui bizar „requiem pentru noi toţi” – ca să folosim formula unui scriitor spaniol, José Maria San Juan. Pentru că devine tot atât de ireal să vorbeşti despre „moartea artei”, în condiţiile în care aceasta există şi se afirmă impetuos în lume, pe cât ai încerca să vorbeşti despre „moartea omenirii”, în condiţiile în care tu însuţi faci parte dintr-o omenire care… există.

LA ORIGINILE PRODUCŢIUNILOR KITSCH

Ideea care obsedează cele mai multe minţi din prima jumătate a secolului al XIX-lea este ideea artei „ieftine”. Marile schimbări survenite în câmpul vieţii sociale demonstraseră vulnerabilitatea

speranţelor iluministe cu privire la rolul educativ al artei, în condiţiile în care se descoperise că, totuşi, foarte puţini sunt oamenii care au acces la artă, care se pot bucura de artă. O atare convingere intervine în condiţiile în care, graţie marilor descoperiri tehnioo-ştiinţifice ale epocii, graţie inventării şi perfecţionării maşinii cu aburi, se dezvoltă, în majoritatea ţărilor europene, în America, în alte părţi ale lumii, procesul de industrializare, sub cele mai diferite aspecte. Masarea întreprinderilor industriale, mari şi mici, eu tradiţie sau recent create, la periferia diferitelor oraşe, atrage după sine importante mişcări de populaţie. Ca „mină de lucru" sunt utilizate energiile provenite din mediul rural. Exodul dinspre sat spre oraş, al celor care, părăsind „condiţia rurală", vor forma masa lucrătorilor, alături de proletariatul deja existent în marile oraşe, ridică o problemă culturală destul de greu de rezolvat.

Mii şi mii de oameni părăsesc cultura populară a satului, creată în spiritul unor tradiţii milenare, pentru a deveni locuitorii unor oraşe „tentaculare", unde existenţa lor nu îşi găseşte niciun rost cultural. Practic, oraşele în jurul cărora iau fiinţă noile industrii nu oferă nimic din punct de vedere cultural, inclusiv artistic, de calitate, care să satisfacă aspiraţiile noilor „orăşeni", care să înlocuiască, eu succes, produsele culturii populare a satului.

În condiţiile oraşului european în curs de industrializare, noua categorie socială nu găseşte, pentru satisfacţia spiritului, în afară de ceea ce oferă biserica, în cadrul manifestărilor pe care le tutelează, decât cultura de bâlci, cu rădăcini până departe în Evul Mediu sau chiar în Antichitate, pe linia acelui *circenses*, considerat ca suficient de „spiritual" pentru vulg.

Colecţiile de pictură şi sculptură, pinacotecile, muzeele nu sunt pentru muncitori, nici din punctul de vedere al posibilităţilor lor materiale, nici din punctul de vedere al culturii lor artistice. Constituiţi în populaţie stabilă la periferia marilor oraşe, muncitorii diferitelor întreprinderi industriale care iau fiinţă îşi întemeiază familii, îşi organizează mici gospodării urbane, care aduc în discuţie problema unor obiecte cu funcţie estetică, menite a crea acel ambient în care omul „să se simtă" bine, potrivit aspiraţiilor sale, potrivit gusturilor sale, potrivit nevoilor sale spirituale.

Contactul eu viaţa citadină alterează gusturile fostului ţăran, le converteşte spre o serie de noi valori, care însă nu sunt asimilate

complet. O uriaşă cantitate de confuzie estetică se va produce în aceste condiţii. În întâmpinarea noilor nevoi şi noilor aspiraţii încearcă să vină comercianţii, întotdeauna oameni practici şi plini de iniţiativă. Ei pornesc de la premisa că posibilităţile materiale ale unor importante categorii de populaţie ale oraşului sunt destul de reduse, în ciuda nevoilor estetice pe care le reclamă. Dar banii pot fi scoşi şi de la oameni săraci, atunci când vii în întâmpinarea trebuinţelor lor, oferindu-le lucruri de calitate mai modestă. „Importul" de valori artistice din lumea satului ar fi fost o operaţiune prea costisitoare, în condiţiile în care deja ne aflăm în J'aţa unor gusturi pervertite. Iniţierea de acţiuni diferite, în vederea canalizării interesului artistic al categoriei de populaţie la care ne referim, pentru valorile literaturii şi mai ales ale artei culte, adăpostită în muzee, în galeriile de artă centrale, promovată sub auspiciile teatrelor existente, ale celorlalte instituţii culturale specifice oraşului, reprezenta o acţiune străină spiritului mercantil.

Astfel se naşte ideea promovării unei producţii de surogate artistice care, aplicată în practică, va sta la originile unui fenomen cultural cu profunde implicaţii în civilizaţia contemporană – fenomenul *Kitsch*.

Surogatul se defineşte drept produsul, realizat la scară industrială, ce poate înlocui, întrucâtva, prin unele calităţi mai mult de ordin exterior, un alt produs, considerat ca autentic, ce se găseşte însă cu greutate. Surogatul se defineşte întotdeauna ca înlocuitor a ceva considerat nobil şi de preţ. El este, tocmai de aceea, incomparabil mai ieftin, fiind căutat câteodată nu numai datorită faptului că produsul autentic lipseşte, dar şi datorită ieftinătăţii sale.

Până la un anumit punct, pentru ochiul neatent surogatul poate înlocui produsul a cărui etichetă o poartă. Odată descoperită, însă, calitatea sa inferioară, el devine de dispreţuit. Cunoaştem cu toţii cazuri de produse alimentare surogat – înlocuitor de cafea, înlocuitor de unt, înlocuitor chiar de icre negre – cunoaştem cu toţii cazul altor produse, realizate în tehnica surogatului. O problemă mai complicată o reprezintă surogatele culturale.

În condiţiile dezvoltării oraşului european modern, la care neiam referit, problema realizării unor copii „natur" sau de dimensiuni reduse, după o serie de opere de artă celebre, a început să fie destul de actuală. Diferite materiale de calitate inferioară, prelucrate în

tehnologiile specifice industriei moderne, ajung să fie utilizate în realizarea a tot felul de copii sau de lucrări cu pretenţii de replici la unele opere de artă cunoscute, în condiţiile în care se mai intervine, din punct de vedere cromatic, sau asupra unor detalii, pentru ca obiectul să placă, pe linia stimulilor estetici cei mai elementari, de obicei stimulii de ordin erotic. Maşina a venit în ajutorul industriaşului nutrind ambiţia să „fabrice artă” şi s-o expună, ca pe o marfă oarecare, pretutindeni unde reţeaua comercială permitea. Înlepând din secolul al XIX-lea, pericolul inundării pieţei, dar nu numai a pieţei, ci a vieţii sociale, pe largi întinderi geografice, cu surogate de artă se face din ce în ce mai simţit. O cantitate enormă de copii, realizate în ipsos, după diferite sculpturi celebre, realizate prin folosirea tehnicilor fotografiei sau cromolitografiei, după diferite picturi sau după diferite subiecte idilice, populează interioarele, din mediul urban mai ales, cu pretenţia de „obiect de artă”. Evident, copia

— Oricât de reuşită – şi cu atât mai mult copia realizată în condiţiile procedeelor şi tehnicilor industriale, care permit obţinerea unor serii destul de mari – nu va poseda, nici pe departe, calităţile originalului. Se reţine de obicei aspectul exterior al unei compoziţii – subiectul, anecdotica respectivă – se reţin aspectele cromatice superficiale, se reţin gesturile şi atitudinile care pot fi traduse în limbajul povestirii. Nimic, însă, din farmecul intim al adevăratei opere de artă nu poate fi obţinut la nivelul copiei realizate la scară industrială. Astfel, milioane de oameni ajung să se refere la artă prin intermediul unor asemenea copii alterante din punct de vedere estetic.

Termenul, de provenienţă germană, *Kitsch*, consacrat de acum în vocabularul estetic internaţional, vine să desemneze tocmai o asemenea realitate. Kitsch-ul desemnează surogatul de artă care a devenit astăzi un adevărat pericol estetic. În locul artei autentice, omului i se oferă, prin reţeaua comercială, înlocuitoare de artă, surogate care, până într-un anumit punct, la neiniţiaţi, pot produce o impresie întrucâtva asemănătoare cu cea specifică originalului.

Se ajunge, astfel, la o situaţie ciudată, când raportarea la artă se face în lumina unui univers de surogate, apelându-se la criterii de judecată improprii operei de artă adevărate. O îngrijorătoare confuzie de valori are loc, iar inconsecvenţa. În materie de gust devine alarmantă. Pot fi întâlniţi oameni în măsură să aprecieze cu ajutorul aceloraşi adjective o pânză de Rafael şi o obscură producţiune „de

gang" expusă într-o vitrină dosnică. În fond, surogatul reprezintă un produs cultural inautentie, consumat, ca să ne exprimăm în limbajul sociologilor, în lipsa celui autentic.

Ce se întâmplă însă cu o lume formată la şcoala surogatului estetic, formată la şcoala unor valori false, lipsite de substanţă umană superioară? Evident, oamenii vor ajunge să se raporteze şi la propria lor condiţie într-un mod fals; se vor vedea pe ei înşişi într-o lumină care nu este cea adevărată. Kitsch-ul devine astfel o mare mistificare spirituală.

Producţiunile artistice şi literare Kitsch proliferează pe trunchiul unor tradiţii lucide şi culturale inferioare, a căror origine se pierde în negura vremurilor.

E de presupus că întotdeauna din opera de înălţare a edificiului unei civilizaţii rezultă şi o serie de „deşeuri", care pot, la un moment dat, să funcţioneze în sine, pe baza impulsurilor umane inferioare, dând naştere la diferite forme de activităţi subculturale. Se întrebuinţează, de obicei, termenul: „artă de bâlci", deşi nu este vorba, practic, despre artă, pentru a desemna o realitate estetică, fie bazată pe efecte cromatice facile, pe forme rudimentare, cu un pronunţat grad de aluzie trivială, pornografică sau erotizantă, fie izvorâtă dintr-o viziune idilică asupra lumii.

La nivelul acestei realităţi funcţionează „legea" efectului cromatic violent, a raporturilor epatante, a gesticii şocante, a atitudinii provocatoare, a viziunii sentimentale concretizate într-o multitudine de manifestări solicitând, toate, dispoziţia individului fără cultură artistică pentru grotesc, pentru trivial, pentru obscen, pentru melodramatic. Sunt exploatate „efectele" caricaturii, unele resorturi ale măştii antice; sunt exploatate efectele poetice facile, în condiţiile unei convenţii simpliste, care face întotdeauna uşor de descifrat, pe linia stimulilor rudimentari de ordin vital, conţinutul obiectului.

În legătură cu asemenea produse, s-a încetăţenit termenul de „prost gust". Prin comparaţie cu obiectul estetic de calitate superioară, produsul făcând parte din categoria „artei de bâlci" apare ca degenerat şi nociv. Termenul de „prost gust" priveşte, deci, categoria produselor pretins artistice, cu efecte nocive, pe planul educaţiei şi al culturii individului.

Dacă Platon, atunci când îşi propunea să condamne arta, avea în vedere asemenea produse, de prost gust, gestul său era, fără îndoială,

îndreptăţit. Cert este că, atât la greci, cât şi la romani, „arta de prost gust” a existat în mai mică măsură decât astăzi. În Evul Mediu, cu ocazia diferitelor sărbători, o asemenea „artă de prost gust” îşi găsea debuşeul, fie în spectacolele pregătite cu ocazia diferitelor târguri, fie în cadrul unor manifestări carnavaleşti.

În lipsă de alt suport istoric, şi ţinând seama de „pregătirea terenului”, pe care o efectuase, secole de-a rândul, „arta de bâlci”, Kitsch-ul îşi va însuşi unele efecte ale acesteia.

Industria surogatelor, care va înflori în condiţiile enunţate mai sus, va avea: în vedere toate posibilităţile de interesare publică pe care le utilizase în trecut „arta de bâlci”. Kitsch-ul preia, astfel, şi dezvoltă – dacă putem spune aşa – tradiţiile „artei de bâlci”, în condiţii noi şi cu mijloace noi. Din acest punct de vedere, fenomenul Kitsch nu se referă numai la realitatea unor simpli înlocuitori culturali, ci la realitatea unor înlocuitori culturali no civi. Producţia Kitsch se defineşte, din acest punct de vedere, ca fiind prin excelenţă de *„prost gust”*.

Noi va trebui să avem în vedere că încă din această perioadă, a începuturilor, industria înlocuitorilor de artă, a surogatelor, se dezvoltă în două direcţii. Una este cea a *Kitsch-ului*, care îşi găseşte o piaţă de desfacere enormă. Alta este cea pe care am putea-o numi a *succedaneelor*.

Succedaneul, în limbaj medical, este un produs farmaceutic relativ eficient, care, în condiţiile unei maladii determinate, nu este cel mai indicat să fie prescris. În lipsa, însă, a produsului farmaceutic ideal, se prescrie un „medicament” ce prezintă mai puţină încredere – succedaneul. În absenţa unui antibiotic anume, se pot prescrie, de exemplu, sulfamidele. Acestea nu vor înlocui complet şi la modul ideal acţiunea antibioticului respectiv dar vor avea, totuşi, un anumit efect pozitiv.

E necesar ea noi să fim conştienţi şi de această realitate a succedaneelor culturale.

Pe plan estetic, succedaneele s-ar defini drept sistem de obiecte menite să înlocuiască arta adevărată, în condiţiile absenţei acesteia sau în condiţiile lipsei de acces, din partea anumitor categorii ale populaţiei, la valorile artistice autentice. Copiile, reproducerile îndeosebi

— Natur sau de dimensiuni mai reduse –, albumul de artă indică situaţii când ne aflăm în faţa unor obiecte ce nu pot fi confundate cu

arta autentică. Dar atâta timp cât există conştiinţa caracterului lor de „succedaneu”, nu poate fi vorba despre nimic nociv. O reproducere poate să evoce foarte bine, în anumite limite, o operă de artă preferată, dispunând de anumite efecte estetice limitate. Fie în condiţiile amenajării interiorului, fie în condiţiile documentării cuiva în legătură cu opera unui artist sau cu valorile adăpostite de un muzeu, reproducerea se dovedeşte un obiect util şi necesar. Nu e vorba, în asemenea cazuri, despre niciun fel de gust îndoielnic sau de „prost gust” din partea celui care apelează la ajutorul copiilor sau reproducerilor. Se folosesc astăzi de ajutorul diferitelor reproduceri, alături de celelalte mijloace informaţionale moderne, cum ar fi filmele de artă şi diapozitivele etc… oameni a căror capacitate de apreciere estetică nu poate fi pusă de către nimeni la îndoială.

În condiţiile fenomenului Kitsch, vom putea observa, pe lângă încercarea preluării tradiţiilor „artei de bâlci”, şi încercarea de substituire a efectelor sistemului de copii şi reproduceri. Reproducerea sau copia ajunge manipulată astfel, încât să apară la fel de valoroasă ca şi originalul. O adevărată tehnică a uitării este utilizată în vederea creării convingerii, la cel interesat, că el nu mai are nevoie de alt sistem de obiecte decât cel al reproducerilor oferite prin intermediul pieţei de desfacere a Kitsch-ului.

Dacă la început Kitsch-ul privea mimai producţia de obiecte menite să înlocuiască arta, în condiţiile unei categorii de populaţie fără cultură artistică şi fără acces

I.i instituţiile culturale consacrate, ulterior, domeniul lui i fost extins.

Elemente de Kitsch apar din ce în ce mai des în presa ilustrată, începând din prima jumătate a secolului trecut. Revistele de modă, publicaţiile mondene, chiar: i unele cotidiene, nu se sfiesc să îşi proclame adeziunea la mentalitatea Kitsch, exploatând, prin intermediul ilustraţiei, numeroase efecte de succes ale acestuia. Mai târ/. În, reclama, afişul, vitrina vor exploata, cu succes, „efectele Kitsch”. În măsura în care artizanatul se constituie ca instituţie de sine stătătoare, nu de puţine ori el îşi va împărţi cu Kitsch-ul tradiţiile „artei de bilei”, tradiţiile produselor de „prost gust”, pe linia acelei atitudini sentimentale, fals poetice şi fals moralizatoare, ce transpare, începând cu monumentele funerare şi terminând cu bibelourile, la nivelul diferitelor categorii de nevoi ludice, religioase sau estetice.

Astăzi, Kitsch-ul se cere înţeles ca o realitate estetică complexă, ale cărei ecouri pot fi desluşite chiar în perimetrul artei, printr-o serie de atitudini şi manifestări ce trădează concesiile însemnate care i se fac, uneori, de către cei chemaţi să-i combată. S-a mers atât de departe, încât în cazul unor experimente artistice contemporane – cum sunt „compoziţiile" lui Georges Segall, reprezentând cadavre de ipsos surprinse în diferite poziţii obscene, sau unele opere ale lui Claes Oldenburg, de tipul „Cărnuri", ori acea „Fântână" a lui Marcel Duchamp, ce nu e decât un closet „desemantizat", fără a mai vorbi de „desenele" lui Roy Lichtenstein – între Kitsch şi multe „creaţiuni" de avangardă nu mai poate fi făcută nicio distincţie.

Apariţia noilor mijloace de comunicaţie în masă – cinematograful, radioul, televiziunea – au facilitat extinderea Kitsch-ului la o scară nebănuită.

Superproducţiile cinematografice – cu războinici care cad sub topoare de hârtie, cu cetăţi de mucava pictată, care ard în flăcări, cu împărătese înşelate sau înşelătoare, înveşmântate în „straie" realizate din fibre sintetice – exploatează efectele Kitsch moştenite, la rândul lor, linia acelei pasiuni pentru feeric şi spectaculos din arta „circului" şi a arenelor, din tumultul manifestărilor carnavaleşti şi al turnirurilor Evului Mediu.

Televiziunea îşi va face o predilecţie din spectacolul feeric, însuşindu-şi unele procedee specifice estradei, music-holului, operetei, convertind valorile folclorice într-un sens care să pună în evidenţă elementele de ordin pitoresc, insistând pe datele de ordin etnografic, pe fizionomiile condiţionate de apartenenţa la diferite rase.

În aceste condiţii, reprezentările pe care şi le fac despre artă milioane şi milioane de oameni, antrenând convingeri, speranţe, eforturi, nemulţumiri sau satisfacţii, diferă, în mod contrastant, de ceea ce reclamă estetica savantă, universitară sau mai puţin universitară.

Oamenii confundă arta cu producţiunile Kitsch. Oamenii se referă la produsele artei autentice după criteriile „experimentate" în contactul cu producţiunile Kitsch. Oamenii se judecă pe ei înşişi, îşi fac proiecte de viitor, îşi făuresc idealuri pe linia atitudinii şi gustului pentru melodramatic şi sentimental, pentru pitoresc şi exotic, însuşite în faţa televizorului sau a ecranului cinematografic.

După cine trebuie să te orientezi în determinarea conceptului contemporan de artă? După aceste milioane şi milioane de oameni

savurind producţiunile Kitsch, aşteptându-le ca pe pâinea caldă, ignorând sau refuzând

<mi ostentaţie arta „care pune probleme" sau, după ceea < < ne învaţă Hegel şi cei care îi vor împărtăşi, dacă nu convingerile, cel puţin atitudinea faţă de problemele spirituale ale epocii moderne? E foarte mare distanţa între ceea ce se scrie în tratatele de estetică şi ceea ce se întâmplă în viaţă, în condiţiile în care oamenii se raportează la artă, se raportează la produse semănând cu arta, se raportează la produse gravitând în jurul artei, coni undându-le sau asimilându-le pe toate aceluiaşi unic domeniu.

Propunându-ne o determinare, fie şi tatonantă, a conceptului contemporan de artă, nu putem să nu ţinem seama şi de această categorie de cazuri. E limpede că nu puţini oameni înţeleg prin artă astăzi un sistem de obiecte capabile să producă satisfacţie la simpla lor contemplaţie prin evocarea unor gesturi licenţioase, a unor scene pitoreşti, a unor situaţii amuzante, astfel încât să-ţi poţi petrece „plăcut" timpul. Vom putea recunoaşte, într-o asemenea atitudine, pe lângă ecourile directe ale realităţii Kitsch-ului, şi unele ecouri indirecte, trimiţând la reprezentările pe care chiar cei vechi şi le făceau despre artă ca mijloc de a petrece timpul, ca mijloc de încântare, ca formă de captare a atenţiei şi sentimentelor publicului, vecină cu şarlatania şi iluzionismul.

Lucrurile se complică dacă ne gândim că aceeaşi realitate şi acelaşi sistem de instituţii estetice noi – cinematograful, radioul, televiziunea, albumul – aduc în discuţie problema artei şi dintr-o altă perspectivă. Oamenii astăzi discută despre artă în lumina tipului de spectacol pe care îl au cel mai la îndemână. În măsura în care deplasarea la muzeu sau la expoziţie, la teatru sau la un concert care are loc undeva, devine anevoioasă, arta, privită într-o asemenea ipostază, va fi ignorată. Arta „adevărată" devine, în acest caz, filmul văzut aseară, care „ne-a plăcut foarte mult", spectacolul de varietăţi transmis pe canalele televiziunii cu ocazia Revelionului, programul susţinut de cutare formaţie Folk sau Pop la radio, cântecele unei interprete specializate în „muzica populară".

GOANA DUPĂ „ALTCEVA".

Constituie o realitate spirituală evidentă, în secolul XIX, ambiţia de a pune în valoare, pretutindeni, „virtuţile estetice" ale spaţiului şi ale universului de obiecte în care oamenii se mişcă zilnic. Cauzele

principale ale expansiunii Kitsch-ului sunt, desigur, cele la care ne-am referit până acum. Fenomenul Kitsch, însă, nu poate fi înţeles făcând abstracţie de acea manie decorativistă pe care o vom întâlni, în diferite ipostaze, peste tot, în „vremurile noi”. Romantismul impune preferinţa pentru zorzoane ca atribut al gustului estetic elevat. Poeţii îşi prepară metaforele din cele mai bizare plante; prozatorii îşi pregătesc naraţiunile din întâmplări purtând neapărat amprenta bizarului şi a extraordinarului (culoarea locală); pictorii „adoră” compoziţiile epatante. Se face apel la „subiecte” care să permită divagaţii pe teme „interesante”. Sunt exploatate Sferele visului. Sunt exploatate efectele poetice de ordin exotic. Pictorii – dar şi poeţii – încep să prindă gustul călătoriilor. Baudelaire tânjeşte după farmecele Orientului. Gauguin, mai târziu, impune, prin tahitienele sale, tipul de frumuseţe feminină exotică. Principiul interpretării „libere” a realităţii, prin opoziţie cu rigorile clasice, e frenetic aclamat. În creaţia vestimentară predomină veşmântul ce vine să sublinieze artificiozitatea persoanei umane. O întreagă arhitectură, foarte complicată, a corpului e preconizată în condiţiunile diferitelor „linii ale modei” care se succed la „putere”. Chiar în critică, fenomenul la care ne referim se face simţit; judecăţile formulate urmăresc întotdeauna şi un anumit efect „poetic”.

Odată declanşată această „stare de spirit”, ea va genera, în etapele următoare ale devenirii culturale europene, o seamă de direcţii artistice şi o seamă de manifestări estetice condiţionând direct situaţia actuală a gusturilor. Pe rând, apar: în poezie, parnasianismul, care intuieşte, mai mult decât descoperă conştient, „efectul oniric”; prerafaelitismul, în artele plastice, exaltă valorile estetice ale imaginarului; simbolismul în literatură şi în artele plastice aduce în discuţie posibilitatea realizării unor transferuri de efecte specifice diferitelor arte. „De la musique avant toute chose” – a lui Verlaine – constituie un adevărat program estetic al transferurilor de efecte artistice de pe teritoriul unei arte, în condiţiile celorlalte. Poezia muzicalizată posedă, prin însăşi condiţia sa, unele note care o particularizează, asigurându-i o dimensiune „inedită”. Curând însă, şi muzicalitatea va fi abandonată. Apar teoreticienii versului alb; nu e nevoie să se apeleze la muzică pentru a-i asigura poeziei acel plus de forţă necesar; se poate apela şi la proză – în vecinătate; astfel, oricând, proza poate deveni poezie sau, invers – poezia poate deveni proză. Pe alte planuri, sculptura va fuziona cu arhitectura, în condiţiile acelui

„mélange” de stiluri pe care îl teoretizează Semper. Plastica va fuziona cu decorativul, tot în condiţiile aceluiaşi eclectism estetic, greu de suportat pentru sensibilităţile specifice secolelor precedente. Impresionismul reprezintă prima mare evaziune din limitele strâmte ale „concepţiei” plastice consacrate. Artistul este solicitat să se adapteze gamei de efecte variate la infinit pe care natura i le propune spre „studiu”.

În *Die Revoluzion der Modernen Kunst* (1958), Hans: i< <llmayr arată cum acest statut al gusturilor specifice... Ceolului al XIX-lea a condiţionat şi impulsionat toate mişcările de avangardă din secolul XX, atât pe linia a., crea ce ele au constituit momente de noutate artistică, cât şi pe linia a ceea ce ele au preluat şi dezvoltat din trecut.

Van de Velde, iniţial, mai târziu teoreticienii cubismului şi ai constructivismului, încurajaţi de căutările* estetice întreprinse şi în afara artei, vor preconiza un program de „purificare” a artelor, de eliminare din arhitectură, din pictură, din sculptură – pe alte planuri acest lucru se realizează şi în literatură, muzică, dans – a tot ce poate să însemne „element străin”.

Asistăm la procesul eliminării „decorativismului” din sferele arhitecturii. Asistăm la procesul eliminării literaturii din artele plastice. Asistăm la fenomenul eliminării muzicii din literatură. Asistăm la fenomenul eliminării a tot ce se prezintă ca „artificios” în general în artă.

O pronunţată nostalgie a simplităţii şi naturaleţii e resimţită în cele mai diverse moduri.

Dacă arta tradiţională înseamnă artificiozitate, atunci ea trebuie negată.

În numele acestui principiu, futuriştii vor acuza instituţiile artistice clasice, în primul rând muzeul, de întreţinerea unui climat de mistificare a lumii. Astfel, originile „artei con testa tare” a anilor ’60 se prelungesc spre începutul secolului. Se contestă, mai întâi, vechea artificiozitate, promovându-se, însă, una mai subtilă, acuzată de către mulţi ca fiind adevărată artificiozitate. Artificiozitatea romantică, de esenţă eclectică, „plăcea” şi convenea. Contestarea ei, în condiţiile mişcărilor artistice moderne, provoacă scandal. Cubiştii sunt acuzaţi de impostură, futuriştii de şarlatanie, dadaiştii şi suprarealiştii de nihilism.

Fauvismul, expresionismul abstract, în diferitele lor variante,

aduc în discuţie problema unei rupturi, cvasitotale, dintre arta modernă şi public, tocmai din cauza artificiozităţii acesteia, a lipsei sale de substanţă umană. „Arta dezumanizată”, aşa cum defineşte Ortega y Gasset arta modernă, reprezintă tot ce poate fi mai nefiresc. Timid, în cadrul a ceea ce se va numi „Pop Art”, precum şi în cadrul celor mai recente tendinţe figurative din pictură şi sculptură, s-ar părea că asistăm la o reîntoarcere spre condiţia de firesc, de obiect artificial posedând virtuţi de lucru natural al operei de artă, aşa cum o înţelegeau cei vechi.

Indiferent de cazuri, indiferent de orientări, indiferent de situaţiile create, intervine pretutindeni problema tentaţiei pe care toţi artiştii de avangardă o resimt, de „a pune ordine”, de a instaura adevăratul „nou spirit estetic”.

Izgonite din programul arhitecţilor, la început, artele decorative caută să-şi găsească adevăratul rost, în limitele a ceea ce au avut întotdeauna drept specific.

Renaşte, în secolul XX, tapiseria, ca artă independentă. Se descoperă valenţele estetice nebănuite ale ceramicei, ale sticlei, ale metalelor diferite. Locul broderiei medievale şi romantice îl ia imprimeul, cu posibilităţi nelimitate de afirmare a fanteziei creatoare, în condiţiunile unei variate game cromatice şi a celor mai diverse materiale textile.

Arhitectura mai nouă descoperă, totuşi, ceva mai târziu, dintr-o perspectivă inedită, resurse estetice nebănuite în unele tehnici decorative mai vechi.

Renaşte mozaicul, reclamat pentru decorarea diferit Hor spaţii, interioare ori exterioare, realizate cu aju-Iorul unor materiale lipsite de poezie.

Din arta accesorie spectacolului teatral, scenografia <. solicitată, în condiţiile noii arhitecturi, la amenajarea «statică a diferitelor interioare, la amenajarea estetică; i vitrinelor. Desigur, nu sunt numai scenografi cei care se consacră ea artişti specializaţi în amenajarea interioarelor sau în amenajarea vitrinelor, dar efectul urmărit este scenografic. Locuinţa trebuie să constituie cadrul adecvat spectacolului familial; vitrina trebuie să constituie cadrul adecvat unui grup de obiecte în măsură să atragă atenţia, prin ele însele, ca elemente generatoare de spectacol. Creaţia vestimentară îşi asigură, de asemenea, din perspectiva ambiţiilor pe care le nutreşte, unele efecte

de ordin scenografic. Instituţiile administrative, centrele comerciale, locurile de agrement îşi desfăşoară programul după un tipic cât se poate de teatral, fiecare persoană prezentă jucându-şi, cu abilitatea de care dispune, rolul ce i-a fost atribuit prin profesiunea pentru care s-a pregătit şi funcţia pe care o ocupă.

Teatrul se găseşte difuzat, din acest punct de vedere, în viaţă, la cele mai neaşteptate dimensiuni.

Termenii de *decor*, *ornament*, *podoabă* şi *mască*, cu derivatele lor consacrate, trimit la un grup de aspiraţii estetice extrem de complex. În afara lui, ambianţa estetică modernă e greu de conceput.

Decorul presupune un ansamblu coerent de obiecte, putând să posede fiecare o valoare artistică de sine stătătoare, în măsură să asigure cadrul estetic adecvat desfăşurării unor evenimente programate şi aşteptate. *A decora* – din acest punct de vedere – devine echivalent cu a crea acel cadru necesar – inclusiv sub aspect estetic – desfăşurării de către cineva a unei activităţi determinate.

Decoraţiunea poate fi concepută în condiţiile unui spaţiu instituţional şi atunci ambianţa creată va poseda un caracter public mai pronunţat. Dar ea poate fi concepută, deopotrivă, pentru un spaţiu particular, familial, şi atunci, ambianţa creată va poseda o notă mai pronunţată de intimitate.

Apare ca esenţial, pentru orice decoraţiune, faptul că ea se realizează cu un ansamblu de elemente exterioare spaţiului arhitectural existent, acordate însă la condiţiile lui, în funcţie de activităţile care urmează să se desfăşoare. Orice decoraţiune urmăreşte, înainte de toate, asigurarea unei ambianţe estetice adecvate, funcţionalitatea unora dintre elementele ce intră în componenţa decorului situându-se pe al doilea plan.

Specific oricărei decoraţiuni mai apare faptul că elementele care constituie decorul solicitat se realizează din materiale diferite de cele în condiţiile cărora se delimitează spaţiul arhitectonic ce urmează a fi decorat.

Ornamentul trimite la o situaţie opusă decorului. El presupune sublinierea valenţelor estetice ale unui volum sau ale unei suprafeţe, cu elemente derivate din materialul specific acestora, pe linia a diferite forme care vin să completeze un obiect cu o valoare estetică de sine stătătoare.

Vom observa că, în condiţiile perioadei care se delimitează între

începuturile mişcării romantice şi primele decenii ale secolului XX, ornamentul reprezintă principala resursă estetică la care se apelează în vederea „instaurării frumosului”, în condiţiile diferitelor tipuri de spaţiu.

Odată cu marile mişcări artistice din prima jumătate a secolului XX, ornamentul cade întrucâtva în desuelud ine. Se face apel mai puţin la efectul ornamental şi mai mult la cel decorativ. Toate artele îşi asigură, astfel.

11 n plus de sobrietate şi de degajare.

Pe planul creaţiei vestimentare, se impune linia. simplă, sobră şi degajată totodată. Valenţele estetice ale corpului uman vor fi, tot mai mult, subliniate cu ajutorul podoabelor, îndeosebi a celor metalice. Sunt reabililate, pe rând, diferitele tipuri de podoabe, descoperite în condiţiunile civilizaţiilor egiptene, africane şi din sudul Americii.

Podoaba se defineşte ca element adăugat corpului uman, de obicei figurii, în vederea asigurării, prin aceasta, a unui plus de interes, de atracţie, de noutate, în vederea completării unei fizionomii cu acele date care să evidenţieze calităţile sale de ordin estetic, fie la nivelul diferitelor proporţii ale corpului înveşmântat, fie la nivelul diferitelor „disponibilităţi” de ordin vital, pe care orice persoană le posedă. Podoaba se defineşte ca accesoriu estetic numai raportată la vestimentaţia cuiva. Ea devine de neconceput, sub aspect estetic, în condiţiile în care nu există nicio preocupare pentru arhitectura „artificială” a corpului.

Figura umană, în diferitele sale ipostaze expresive, mai aduce în discuţie şi termenul de *mască*. Acesta se referă, cu precădere, la „intervenţiile” expresive de ordin exterior asupra unor zone ale feţei, în condiţiile în care o persoană este solicitată la diferite activităţi, îndeosebi cele având un caracter ceremonial, care impun evidenţierea atitudinii pe care aceasta a adoptat-o – farmec, gingăşie, gravitate, sobrietate, degajare, solemnitate etc.

În lumina termenilor de decor, ornament, podoabă, mască, se cer studiate numeroase fenomene estetice recente, care pun în discuţie accepţiunile noi pe care le va poseda, în secolul nostru, conceptul de artă.

Tot ce trimite la termenii de *decor*, *ornament*, *podoabă* şi *mască* devine echivalent cu arta. Se ajunge până acolo, încât însăşi creaţia vestimentară – moda – e asimilată artei. Sunt asimilaţi artiştilor

meseriaşii, de diferite categorii, făuritori de podoabe. Sunt asimilaţi artiştilor machiorii, coafezele şi cosmeticienii. Termenul se degradează astfel, încât, practic, tot ce poate presupune „intervenţie” în vederea asigurării acelui plus de esteticitate solicitat de către omul modern este identificat cu arta.

Dacă atari fenomene nu s-ar răsfrânge asupra conceptului general de artă, atunci când se operează cu el în sferele picturii, sculpturii, arhitecturii, muzicii, ele şi-ar conserva doar semnificaţia de „cazuri amuzante”. În realitate, însă, degradarea conceptului de artă, ce are loc pe fondul unor manifestări spirituale atât de diverse, va condiţiona, ea însăşi – şi ne va permite să ne explicăm – sensul unora dintre experienţele artistice recente. Artistul modern va porni, întotdeauna, de la convingerea că „totul poate deveni artă”. În aceste condiţii apare cazul „picturii corporale”, exploatând efectele tatuajului, în aceste condiţii apare cazul happeningului – amestec bizar de teatru spontan, fapt divers, dans, muzică şi, câteodată, pictură. Tot în aceste condiţii apare problema „artei computerelor”, a artei realizate la întâmplare de către o maşină electronică. Câteodată, se merge până la exploatarea caricaturală, cu efecte comice evident scontate, a posibilităţilor pe care le oferă decorul, ornamentul, podoaba, masca. Man Ray realizează, în *Le pere de la Joconde*, un „nou” Leonardo da Vinci, completând desenul unui celebru autoportret cu un detaliu inedit: o ţigară de foi, aprinsă. Altcineva se va amuza sugerând că de fapt Gioconda era un bărbat, aşa cum rezultă atunci când i se adaugă nişte mustăţi *à la* Salvador Dalí şi câteva fire de păr în barbă. Situaţia creată aduce în discuţie o relaţie pe care o vom supune analizei, într-un capitol ulterior: relaţia dintre sacru şi profan.

Ambiţia „ordonării” vieţii după principiile esteticului se face simţită şi pe un alt plan, paralel cu cel al artei

— Confundat însă, nu de puţine ori, cu arta însăşi – pe planul designului.

Producţia industrială modernă de bunuri de larg consum şi vastă utilitate se realizează, astăzi, într-un ritm din ce în ce mai accelerat şi într-o succesiune de serii greu de imaginat altă dată. Astfel, universul de obiecte de tip industrial pe care le consumăm ori utilizăm se află în continuă schimbare. Noi şi noi „produse” vin să se adauge celor „existente” sau să ia locul celor „ieşite din uz”. Pentru satisfacerea uneia şi aceleiaşi trebuinţe, de ordin util, eşti pus în situaţia să optezi

pentru mai multe obiecte, în egală măsură corespunzătoare. În aceste condiţii, criteriul funcţionalităţii se dovedeşte insuficient pentru formularea unei opţiuni determinate. El are nevoie să fie dublat de criteriul estetic. Între un produs corespunzător trebuinţelor mele de ordin util, şi un alt produs, deopotrivă de corespunzător aceloraşi trebuinţe, îl voi prefera pe cel care „îmi place" mai mult sub aspect estetic. Aşa se face că, în condiţiile industriei contemporane de bunuri de larg consum şi vastă utilitate asistăm la o goană nebună în vederea creaţiei de noi forme, cu un coeficient sporit de atracţie estetică, exploatându-se de obicei efectul epatant, fără ca obiectul să prezinte prea multe avantaje din punct de vedere funcţional. Termenul de design, utilizat astăzi frecvent, îşi dezvăluie accepţiunile prin raportarea sa la o stare complexă de lucruri.

Designul se defineşte ca activitate de proiectare estetică a unor produse utile, realizate industrial. Pentru o mai clară precizare a dimensiunilor proiectării şi realizării estetice, se utilizează, atunci când este vorba de prototipuri pentru mari serii de obiecte, care urmează a fi realizate de către o firmă sau alta, termenul de *Industrial Design*.

Industrial Designul desemnează, prin urmare, proiectarea estetică de prototipuri de obiecte ce urmează a fi realizate la scara unor mari serii industriale. Fără îndoială, dincolo de aspectele sale valabile doar în condiţiile anumitor economii contemporane, designul reprezintă o realitate de netăgăduit a întregii civilizaţii de astăzi.

Pentru multă lume, însă, el se confundă cu arta. Diverşi esteticieni preferă în locul termenului de design, date fiind antecedentele acestuia şi experienţele propuse în secolul trecut de către William Morris, formula de „artă industrială". Cum majoritatea designerilor contemporani dispun şi de o anumită activitate – fie în domeniul artelor plastice, fie în domeniul arhitecturii – confuzia pare justificată.

Totuşi, între design şi artă se cer operate delimitări cât se poate de precise.

Cea mai importantă dintre acestea se referă la faptul că designul, în accepţiunile sale contemporane, priveşte un sistem de obiecte funcţionale, ale căror calităţi estetice posedă valoare în măsura în care justifică sau evidenţiază caracterul lor practic. Din acest punct de vedere, designul e indisociabil legat de ceea ce noi numim *utilitate*.

Dezvoltarea tehnicii contemporane aduce în discuţie, însă, şi posibilitatea realizării artei cu mijloace, dacă nu industriale, cel puţin utilizabile şi în industrie. E limpede că munca artistului contemporan se deosebeşte, în multe privinţe, de cea a predecesorilor săi. Anticul termen de *tehne* înscria arta în sfera grupului de obiecte executate de către om *manual*. Dar odată cu apariţia maşinii, tentaţia utilizării acesteia şi în „activitatea de creaţie artistică" nu mai poate fi stăvilită. În orice ipostază, însă, maşina se cere manevrată, utilizată de către artist.

Poate că ar fi bine să revenim asupra distincţiei, operate de către Lewis Mumford în *Technics and Civilizalion* (1934), între *maşină* şi *unealtă*.

Trebuie avut în vedere, arată Lewis Mumford, faptul că maşina constituie un mijloc de intervenţie asupra naturii, care se deosebeşte de toate celelalte produse ale inteligenţei umane, iar în această calitate, prezenţa ei într-o anumită civilizaţie are o serie de consecinţe, mai greu de sesizat la prima vedere, însă extrem de importante. Maşina reprezintă un obiect situat undeva, în ierarhia „existenţelor", între produsul uman inert, destinat consumului sau utilizării şi fiinţa de factură superioară, înzestrată cu voinţă. Mumford distinge mai întâi *maşina* de *unealtă*. El consideră că maşina se deosebeşte de unealtă, prin aceea că posedă o anumită autonomie în acţiunea care urmează să fie întreprinsă. Unealta, nemanevrată de către mâna deprinsă cu aceasta, nu posedă, practic, nicio valoare.

Unealta se defineşte numai în măsura în care există o persoană capabilă să o folosească în vederea obţinerii unor noi produse. Unealta se defineşte, astfel, drept obiect menit a „prelungi" mâna omului, în vederea aducerii la îndeplinire a unor acte care stau întotdeauna sub semnul voinţei.

Şi *maşina* se defineşte tot ca obiect menit a pune în aplicare o iniţiativă umană determinată, menit a traduce în practică un act de voinţă. Maşina, însă, posedă, spre deosebire de unealtă, o anumită autonomie, de obicei ignorată, mai greu sesizabilă – e adevărat. În vederea realizării unor produse determinate, maşina, spre deosebire de unealtă, care constituie o „prelungire directă" a mâinii omului, implică un „program" dinainte stabilit.

Definiţia modernă a maşinii, pe care o reţine în cartea sa Lewis Mumford, gravitează în jurul acestui adevăr. Niciuna dintre definiţiile

acceptabile ale maşinii nu va putea ignora faptul că maşina presupune un sistem de comenzi, prin care un act de voinţă oarecare e transmis diferitelor piese ale aceluiaşi angrenaj, în vederea unei acţiuni dirijate asupra materialului din care „produsul" urmează să fie realizat, în anumite condiţii. Oricât de simplă, maşina comportă, aşadar, un anumit „program" care, odată imprimat, îi asigură o relativă libertate de acţiune, îi asigură o relativă independenţă faţă de cel care o manevrează; e necesară schimbarea programului pentru ca maşina să efectueze o operaţiune neprevăzută iniţial şi a cărei necesitate a intervenit pe parcurs.

De aici, o anumită teamă a omului în faţa maşinii, angrenaj sau ansamblu de piese capabil să funcţioneze independent, sau relativ independent de persoana celui care o comandă. Spaima în faţa maşinii, interpretată de unii autori în lumina acelui mit al Golemului realizat de către Rabi Lev, ca fiind generată de capacitatea acesteia de a executa operaţiuni independente, ajungând la un moment dat, poate, chiar în situaţia de a nu mai asculta de om, de a se angaja în acţiuni opuse intereselor umane fundamentale, a constituit şi constituie încă un obiect de seducătoare Speculaţii.

Lewis Mumford a evitat, se pare conştient, o asemenea cale. El întreprinde, în *Technics and Civilization*, o analiză lucidă şi extrem de documentată, nu lipsită însă de o forţă de seducţie, asupra rolului pe care ma –, şi în a începe să-i aibă în viaţa omului contemporan, începând cu deceniile trei şi patru ale secolului XX. „Maşina în sine este doar un produs al ingeniozităţii şi eforturilor umane; a înţelege maşina nu numai că e un prim pas către o nouă orientare a civilizaţiei noastre, dar este lin mijloc pentru a ne înţelege civilizaţia şi a ne cunoaşte pe noi înşine. Lumea tehnicii nu e o lume izolată şi închisă în sine, ci o lume care reacţionează la forţe şi impulsuri ce-i vin din puncte aparent îndepărtate ale mediului înconjurător. Acest fapt ni-i adus la lumină de dezvoltarea plină de promisiuni, care s-a produs în domeniul tehnicii pure, începând aproximativ de prin 1870, după ce viaţa organică s-a relevat din nou chiar şi în complexul mecanic".

Dacă stăm şi ne gândim bine, vedem că o mare parte din totalul prezenţelor ce populează universul în care noi trăim posedă atribute de „maşini".

Ce semnificaţie pentru gândirea noastră, ce semnificaţie pentru sensibilitatea noastră poate avea această realitate, necunoscută

secolelor anterioare?

Intrăm, aici, într-o zonă în care filosofia civilizaţiei şi filosofia culturii se întâlnesc cu estetica.

De apariţia, dezvoltarea şi progresul maşinii, în secolele ultime, oamenii şi-au legat nu numai anumite temeri, dar şi anumite *speranţe*. Speranţa exploatează întotdeauna situaţiile improbabile.

Speranţa se naşte numai acolo unde nu există şi unde nu se întrevede nicio bază pentru ceva cert. Când totul devine improbabil, dar posibil totuşi, atunci începi să speri într-o rezolvare, ce nu poate fi întrevăzută încă, a situaţiei date. Când rezolvarea poate fi întrevăzută, speranţa se metamorfozează în… *calcul*, adică viitor cert.

Calculul priveşte întotdeauna viitorul controlabil, cu sau fără ajutorul maşinilor, de către mintea omenească.

Calculul priveşte acele aspecte ale devenirii lucrurilor ce pot fi întrevăzute pe baze matematice. Dacă ne referim la fenomenele de cultură, constatăm că ele se pretează cel mai puţin tipului de anticipare ce stă sub semnul calculului, adică tipului de anticipare certă. E imposibil, cel puţin pe baza mijloacelor de care dispunem până acum, să programezi, în toate resorturile sale, să calculezi eventualul efect al unor mutaţii ce survin, astăzi, pe plan spiritual. De aceea, de viitorul culturilor se leagă numai speranţele.

Din această perspectivă, pot fi aduse în discuţie noi elemente interesante. Apariţia şi dezvoltarea maşinii s-au răsfrânt până acum – şi se vor răsfrânge, fără îndoială, şi mai departe – asupra domeniului artei. Condiţiile de realizare a actului de creaţie artistică se anunţă în spectaculoasă schimbare. Apar materiale noi, apar instrumente noi; apar soluţii noi, apar formule tehnologice noi. Ce se va întâmpla într-o lume care se anunţă tot mai mult ca fiind a maşinilor? Ce loc va ocupa artistul într-o atare civilizaţie? Ce loc va ocupa arta într-o asemenea cultură? Tot ce ştim până acum este că tehnica influenţează astăzi, în manierele cele mai diverse, cursul artei contemporane.

Dezvoltarea contemporană a ştiinţei şi tehnicii aduce în discuţie, însă, nu numai problema artei în sine, dar şi a plasmei umane din care arta îşi făureşte valorile. Ne întoarcem, iarăşi, la teoria lui Herbert Read. Omenirea de astăzi se află în situaţia de a-şi fi asigurat acel plus de confort şi de satisfacţii spre care năzuia de secole. Cu toate acestea, noi nevoi se întrevăd la orizontul devenirii umane, în ciuda fenomenelor de abundenţă, despre care economiştii, sociologii şi

filosofii sunt dispuşi întotdeauna să vorbească cu pasiune. Actualul pliiK de confort şi de satisfacţii a fost obţinut, fără îndoială, graţie avântului pe care l-au luat, în ultimele. şi cole, ştiinţa şi tehnica. Între om şi natură se interpune, astăzi, pretutindeni, prezenţa maşinii. Din partea oamenilor vin iniţiativele, cu relativă valoare de comenzi, ce urmează să intre într-un „program” tehnic autonom, înfruntarea umană cu natura are loc, tot mai mult, în condiţii, mijlocite de către maşină. Din înfruntarea umană cu natura, prin intermediul maşinii, rezultă acel sistem de obiecte în măsură să ne asigure plusul de confort şi de satisfacţii pe care-l înregistrăm permanent. Se petrec însă unele fenomene îngrijorătoare.

Spectrul unei societăţi complet mecanizate, supuse producţiei maximale şi consumului, spectrul unei societăţi dirijate de către maşini – chiar dacă acestea se numesc ordinatoare – dictând gândirii umane, dictând fiinţei noastre, poate fi întrevăzut, pe alocuri, destul de clar.

Un om hrănit bine şi satisfăcut pe linia plăcerilor sale elementare, dar pasiv şi afectiv inanimat, pare a se întrevedea, ca o sinistră stafie, în calea noastră. Obsedat de confortul material, un asemenea individ se dovedeşte tot mai puţin sensibil la ceea ce reprezintă valoare umană; nu mai încearcă niciun fel de emoţii profunde, nu mai încearcă nici bucurie şi niciun fel de tristeţi. Maşina pare a-l fi inclus în propriul său program. „Suntem în faţa unei dileme tragice şi insolubile? – se întreabă Erich Fromm, într-o tulburătoare carte intitulată *The Revolution of Hope* (1968). Trebuie să producem oameni bolnavi, pentru a avea o economie prosperă şi nu putem oare utiliza resursele noastre materiale, invenţiile, ordinatoarele noastre, în slujba unor ţeluri umane? Indivizii trebuie să fie chiar atât de pasivi şi de dependenţi, în scopul de a permite buna funcţionare a diferitelor organisme productive?”

Formula de „artă industrială” apare astfel condiţionată, atât de anumite temeri, cât şi de anumite speranţe, pe care le-a generat apariţia şi prezenţa maşinii în viaţa modernă.

Temerile trimit la gândul că arta executată prin „mijloace industriale”, executată cu ajutorul maşinilor, nu va putea niciodată să refere despre adevărata condiţie a omului. Formula de „artă desumanizată”, aparţinând lui Ortega y Gasset, se referea tocmai la caracterul fad, inert, indiferent, al multora dintre producţiunile picturii, sculpturii, poeziei de după primul război mondial. Pentru

gânditorul spaniol, arta occidentală de avangardă, din deceniile trei şi patru, se prezintă ca „artă dezumanizată” tocmai pentru că a adoptat o atitudine specifică industriei în raport cu sistemul nostru afectiv.

Speranţele sunt condiţionate de gândul că, fiind posibilă de produs la scară industrială, arta va deveni „ieftină”.

Opoziţia dintre „arta scumpă” şi „arta ieftină” trimite la o dialectică extrem de complicată a reprezentărilor pe care importante categorii de populaţie şi le fac astăzi despre artă. „Arta scumpă” poate fi contemplată doar în muzee, în expoziţii, în unele instituţii. „Arta scumpă” presupune un anumit efort în vederea obţinerii accesului la ea. „Arta ieftină” nu mai este, însă, artă. Începând cu momentul marcat de către „precursorii designului”, opoziţia dintre „arta scumpă” şi „arta ieftină” apare tot mai pronunţată. Lumea se interesează de artă, dar aproape fiecare individ concepe arta în felul său. Lumea îşi pune mari speranţe în artă, dar arta reprezintă o realitate extrem de complexă şi eterogenă. Oamenii discută despre artă referindu-se, deopotrivă, atât la ceea ce pot, întâlni în sala de spectacol, în sala de concerte, în mir/eu sau în sălile de expoziţie, cât şi la ceea ce le parvine prin intermediul noilor mijloace de comunicaţie. Oamenii discută despre artă având în vedere destule situaţii Kitsch, pe care le înglobează sfera acesteia. Oamenii discută despre artă având în vedere cazuri ale designului, pe care le înglobează, în egală măsură, sferei acesteia. Oamenii discută despre artă având în vedere unele produse reprezentând copii sau replici ale unor opere celebre, realizate cu mijloace industriale şi la „scară industrială”. Oamenii se referă la artă ca la un sistem de obiecte generatoare de linişte, de calm, de bucurie, în timp ce multe manifestări artistice actuale, tutelate de către instituţiile de cultură consacrate, urmăresc efecte diametral opuse unor atari aşteptări. Poate cineva realiza gradul de confuzie în care se stăruie?

FETIŞISMUL ESTETIC CONTEMPORAN

Există, indiscutabil, o însemnată componentă fetişistă în raporturile pe care foarte mulţi oameni le au astăzi cu produsele artei din diferite epoci.

Fetişul reprezintă, în religiile primitive, un obiect investit cu puteri supranaturale. Faţă de el, oamenii se comportă „aberant”, atribuindu-i calităţi străine de esenţa sa. Vorbind, în *Capitalul*, despre faptul că în condiţiile societăţii capitaliste raporturile dintre oameni iau forma fantastică a raporturilor dintre lucruri, individul fiind tratat

exact ca un lucru şi posedând valoare de lucru, Marx atrăgea atenţia asupra faptului că fenomenul fetişiştic trimite la un aspect al conduitei umane care poate, în anumite cazuri, să degenereze, prin atribuirea unor note nespecifice raporturilor pe care cineva le are cu lumea în care trăieşte.

În funcţie de întreaga atmosferă socială a unei epoci, asistăm la instituţionalizarea anumitor tipuri de obiecte, văzute de către membrii fiecărei colectivităţi, prin amplificare sau reducţie, în lumina dorinţelor pe care le nutresc, a intereselor de care dispun, a speranţelor pe care şi le făuresc.

Dacă putem vorbi despre un aspect fetişiştie în raporturile omului de astăzi cu sistemul de obiecte specific artei, atunci acesta trebuie înţeles în lumina speranţelor.

Ilil de diverse, pe care lumea contemporană şi le pune în aria.

Nu puţini autori utilizează termenul de *sacru* pentru.1 desemna, practic, fenomenul fetişiştic la care ne refeiini. *Sacrul*, însă, reprezintă o noţiune al cărei conţinut „i: leră sunt extrem de greu de determinat, putând să devieze atenţia publică de la adevăratul sens al stărilor le 11 ieruri la care ne referim.

Uudolf Otto definea sacrul în lumina stării de spirit

I le care o „trezeşte" ceva ce nu pare creat de om şi care ml reţine un dublu sentiment – de atracţie şi repulsie, totodată.

Mai subtil, dar şi mai vulnerabil în acelaşi timp, se dovedeşte Marcel Brion, în *l'oeil, la main et l'esprit du peinire* (Paris, 1966). El încearcă să ne ofere aici o posibilă cheie pentru înţelegerea istoriei picturii. În acest iens, Brion face apel la o serie de cazuri artistice din trecut, invocându-le drept argumente, în sensul unei ipoteze ce se vrea cât se poate de personală. Ajunşi într-un atare punct, noi va trebui să examinăm, atent, premisele de la care porneşte Brion în tentativa sa. E vorba despre acel fundament pe care urmează să fie construit întregul raţionament, deducându-se apoi consecinţele care decurg în mod logic.

Condiţia principală a oricărei ipoteze este aceea de a corespunde faptelor – dacă nu tuturor faptelor, cel puţin unora dintre ele – astfel încât „aparenţele să fie salvate". Bertrand Russell arăta că ipoteza în sine rămâne, întotdeauna, privată de demonstraţie. Asta nu înseamnă, însă, că punctele de plecare pot fi alese în mod cu totul arbitrar, ci înseamnă că, în dezbatere, se poate pleca de la o poziţie acceptată de către toţi participanţii, „dacă nu din convingere, cel puţin

de dragul discuţiei”.

CONCEPTUL DE ARTĂ

Or, tocmai „punctul de plecare” al ipotezei pe care ne-o avansează Marcel Brion se găseşte în dificultate.

Demonstraţia lui Marcel Brion se reduce la următoarele elemente: lumea în care trăim s-a prezentat întotdeauna ochiului nostru sub două aspecte – unul al vizibilului, altul al invizibilului. Efortul de a pătrunde în domeniul misterios al invizibilului justifică sensul însuşi al cunoaşterii.

Ce se ascunde dincolo de vizibil?

Formele picturale încearcă să sugereze un posibil răspuns: dincolo de vizibil se ascunde un grup de forţe ce par a fi în măsură să condiţioneze reuşita sau nereuşita acţiunilor noastre. O întreagă „lume de dincolo” e întrevăzută prin intermediul imaginilor create de către pictor, o lume ale cărei forţe nu pot fi stăpânite, nici controlate. De aici, Brion deduce că obiectul picturii este întotdeauna *sacrul*. Identific md *sacrul* cu *divinul*, Marcel Brion ajunge la concluzia – în primul capitol al cărţii sale – că obiectul picturii îl reprezintă lumea de dincolo de aparenţe a forţelor divine, pictura dovedindu-se astfel, încă de la începuturile ei, aservită religiei. Odată realizat acest fundament, construcţia e înălţată fără prea mari dificultăţi. Pictura funerară a Egiptului antic, pictura chineză, pictura palatelor egeene, pictura greacă, pictura romană, pictura paleocreştină, pictura Evului Mediu occidental reprezintă etape ale unui drum care duce din preistorie la Renaştere.

Momentul Renaşterii aduce în discuţie laicizarea picturii şi sugerează, astfel, o nouă posibilitate de abordare a domeniului invizibilului ca domeniu al sacrului. Invizibilul începe să se identifice, tot mai mult, cu absolutul, într-o multitudine de modalităţi plastice, îniglobând deopotrivă arta fantastică, romantismul, impresionismul, postimpresionismul şi conducând spre „mutaţiile majore de la începutul secolului XX”, când „invizibilul se confundă cu absolutul abstract”. Astfel se justifică tabloul fără obiect, informatul, noile tendinţe în pictura contemporană. „*A* renunţa la formele naturii pentru a-i înţelege mai bine sufletul este, estetic vorbind, echivalentul operaţiei filosofice ce îndepărtează ideea, pentru a o contempla în absolut. Până la intrarea în scenă a artei abstracte, pictura a trebuit să lupte împotriva opacităţii: i greutăţii fenomenelor, ce nu lăsau să se

vadă decât fenomenele de suprafaţă, şi să se mulţumească cu transpunerea a ceea ce a putut sesiza şi reţine din vibraţiile interioare ale naturii în peisajele sale, în naturile ei moarte, obiecte-fenomene de unde lumina străbătea adesea prin carapacea materiei. Eliberat de „figură", contactul cu natura e mai intens, dar şi mai subiectiv şi mai degajat de pitorescul aparenţelor. El interpretează acum pulsaţiile organice, gestaţiile vegetale, viaţa invizibilă a numerelor în contextul unei experienţe lăuntrice, al unei alchimii a emoţiei şi a pasiunii, pe care pictura figurativă tradiţională n-o realiza decât arareori, atenţia artistului fiind atrasă şi reţinută de accidentale.

O convingere cum este aceasta, formulată spre sfârşitul lucrării, vine însă în contradicţie cu numeroase idei „interne" ale cărţii, reţinute cu ocazia diferitelor analize întreprinse. Astfel, vorbind despre pictura chineză, Marcel Brion arată: „Arta extremului orient rămâne o lume închisă pentru cei care nu-i posedă cheile. Nu ar fi paradoxală afirmaţia că, faţă de obişnuinţele noastre de a vedea şi gândi, totul e pe dos. Principalele „subiecte" ale picturii occidentale: portretul, natura moartă lipsesc; nicio reprezentare nu e gratuită, în sensul că un simbolism adânc se leagă de fiecare imagine. Concepţia şi tratarea naturii nu se aseamănă şi nu au numitor comun cu nimic din ce cunoaştem". Se pune, în acest caz întrebarea: cum realizează arta abstractă, în viziunea lui Marcel Brion, un contact „mai intens" cu invizibilul, din moment ce noi admitem că, în condiţiile picturii chineze, trebuie să ne eliberăm de o serie întreagă de obişnuinţe europene, pentru a o „înţelege", aici lucrurile prezentându-ni-se într-o altă ordine decât în condiţiile în care s-a născut arta abstractă? Evident, Marcel Brion nu reuşeşte să prevadă întotdeauna riscurile pe care le implică unele sau altele dintre afirmaţiile sale!

Raportul dintre vizibil şi invizibil constituie, de multe decenii, după cum am văzut, un teritoriu de investigaţie în care teoreticienii francezi ai artei excelează. *Formes et forces*, a lui René Huyghe, poate fi reţinută ca punct de strălucită referinţă în această tentativă. În concepţia lui René Huyghe nevoia permanentă de forme noi în artă apare ca nevoie umană specifică de „materializare" a acelor zone ale invizibilului cucerite graţie sensibilităţii deosebite a „personalităţilor creatoare", în contactul cu diferite experienţe sociale inedite.

Marcel Brion identifică, însă, invizibilul cu acel domeniu al forţelor nedemonstrabile din care îşi trage seva orice religie.

Propunându-şi să redea invizibilul cu ajutorul formelor vizibile, pictura se justifică, după opinia lui, încă din zorii umanităţii, ca instrument de „salvare" religioasă din real. El ajunge chiar să susţină că în lumea preistorică întâlnim deja un fel de diviziune socială a muncii, cel puţin în ce priveşte pictorul. „Fie că ocupă un rang sacerdotal sau e un simplu creator de imagini – ceea ce e cu neputinţă să ştim – pictorul paleolitic e un om aparte în trib, în clan. El e desigur scutit de sarcinile sociale impuse celorlalţi oameni în interesul colectivităţii: ceilalţi vânează, cioplesc unelte şi arme de silex, dar rolul său e tot atât de important ca şi al lor, căci în cele din urmă depinde şi de el, aşa cum depinde de forţa, de sprinteneala şi de îndemânarea vânătorului, ca vânatul trebuincios hranei celor din grote să fie asigurat la timp şi cu îmbelşugare". Vom recunoaşte, în acest pasaj, pasiunea pentru fantastic şi pentru literatura de inspiraţie istorică, tratată romanţios, ignorând, de cele mai multe ori, argumentele de ordin ştiinţific, căreia cu ani în urmă Marcel Brion i s-a dedicat.

Oricât de labil ar fi eseul ca modalitate de exprimare, e greu, totuşi, să crezi că pot fi ignorate până într-atât datele de care dispun istoricii, încât să-ţi permiţi formularea unei asemenea supoziţii.

Va trebui să recunoaştem că, undeva, Marcel Brion îşi trăieşte consecinţele propriei sale aventuri intelectuale. Artificiile principale la care el recurge prezentând „istoria pictorului" sunt: există un domeniu al vizibilului; există un domeniu al invizibilului. Ceea ce nu se vede ţine de domeniul acelor forţe care ne dirijează acţiunile, care ne impun destinul, care ne dictează faptele. Supunându-ne lor, e limpede că forţele invizibilului implică şi solicită din partea noastră un anumit respect, sau chiar „mai mult decât respect". „Mai mult decât respect" vrea să însemne sacralitate. Sacrul poate fi identificat cu divinul. Pictorul nu face decât să reliefeze ceea ce este sacru. „Aparent detaşat de societatea pentru care s-ar putea crede că nu îndeplineşte nicio activitate practică, pictorul se află de fapt la răscrucea tuturor marilor curente ale simţirii şi gândirii ce frământă această societate. În opera sa se oglindeşte nevoia omului de a descoperi sau de a născoci zei, de a-i venera, felul cum ultimul sosit pe pământ îşi explică şi îşi justifică prezenţa în univers şi stabileşte între acest univers şi el însuşi o modalitate armonioasă de existenţă sau, dimpotrivă, se revoltă, refuză şi distruge". Aşa ajunge să considere Marcel Brion că „orice artă adevărată" este „sacră".

Trebuie arătat că relaţia dintre sacru şi profan a preocupat şi preocupă, de asemenea, numeroşi gânditori contemporani.

Într-o primă accepţiune şi, doar la o privire superficială, sacrul pare a se identifica, într-adevăr, cu divinul.

Într-o accepţiune ulterioară, însă, *sacrul* se identifică cu tot ce presupune respect şi veneraţie unanimă: strămoşii devin sacri, marile fapte din istoria popoarelor devin sacre, pământul patriei devine sacru. A identifica domeniul sacrului numai eu domeniul reprezentărilor religioase de diferite tipuri înseamnă, fără îndoială, a sărăci noţiunea.

E adevărat că orice încercare de sinteză presupune un anumit grad de abstractizare, presupune eliminarea detaliilor nesemnificative, a datelor neimportante, ignorarea unor elemente de ordin secundar, ce nu interesează ideile susţinute. Ignorarea, însă, a caracterului complex al devenirii istorice a artelor reprezintă o tentativă care nu va putea să nu plătească un însemnat tribut spiritului speculativ facil.

ţ.

* _ * *

În *Ochiul, mina şi spiritul pictorului*, Marcel Brion încearcă să ofere un răspuns, al său, la o întrebare răscolitoare preocupând, de multă vreme, pe istoricii de artă, pe teoreticienii acesteia, pe esteticienii şi câteodată chiar pe filosofi.

De ce oamenii au nevoie de artă? Fără hrană nu se poate trăi. Fără adăpost nu se poate trăi. Fără artă, însă, aparent se poate trăi. Cum se explică, atunci, nevoia de artă?

Tradiţionalul *Homo faber* se justifică în lumina nevoii omului de a interveni asupra naturii din jur pentru a-şi asigura confortul material necesar. Tradiţionalul *Homo sapiens* se justifică în lumina nevoii omului de a înţelege natura lucrurilor şi fenomenelor eu care vine în contact, pentru a le putea transforma în consens cu propriile sale interese.

Marcel Brion caută să justifice şi un alt tip uman: *Homo picior*. Tentativa sa se bazează, de la bun început, pe o contradicţie, deoarece nu toţi oamenii pictează. Marcel Brion însuşi este nevoit să inventeze acea teorie complicată cu privire la rolul deosebit al pictorului în societăţile preistorice.

Cum a apărut „Homo pictor”?

Răspunsul la întrebarea formulată astfel se identifică cu cel

privind întrebarea mai vastă: cum a apărut arta? Şi de data aceasta, pentru a se simţi comod, Marcel Brion ignoră întrebarea cu caracter general: cum a apărut arta şi cum se explică „fenomenul artă” la oameni? Pe el îl interesează cum a apărut pictura. E limpede însă că pictura nu a apărut independent de alte manifestări de ordin spiritual. Ocolind întrebările cu privire la necesitatea, explicaţia şi originea artei în general, Marcel Brion nu ne poate oferi decât un grup de supoziţii fragile cu privire la originea picturii şi a... pictorului. Căutând, cu tot dinadinsul, o explicaţie a picturii în sensul „nevoii de sacru” pe care omul a resimţit-o din toate timpurile, Marcel Brion ignoră principalele teorii care s-au formulat în ultimul secol cu privire la originea artei. Dacă n-ar fi să pomenim decât de încercările care s-au făcut, cu destule şi serioase argumente, pentru a găsi o explicaţie cu privire la originea artei în ceea ce se numeşte *joc*, şi încă ar fi suficient pentru a vedea cât de limitat operează Marcel Brion.

De bună seamă, originea artei nu poate fi explicată numai în lumina teoriei jocului; dar nu pot fi ignorate, în niciun caz, implicaţiile de ordin ludic în apariţia şi dezvoltarea diferitelor forme de artă. A susţine că „pictura epocii paleolitice s-a născut, deci, dintr-un gest de imitare, în realizarea sa materială şi, ca să spunem aşa, artizanală: imitarea – «desenelor» existente pe pereţii cavernelor, constituind deja opere de artă involuntare, făcute de animale, şi imitarea animalelor familiare, născută din constatarea analogiei formale între iregularităţile naturale ale epocii, ce pot fi retușate pentru ca să devină identice cu animalele şi animalul însuşi, aşa cum trăieşte el în memoria vină torului” – este poate poetic, dar neconvingător.

Există un grup de teorii care susţin că originea artei trebuie căutată în practicile magice iniţiale. Desigur, nici ea nu poate fi absolutizată, dar e limpede că unele elemente de magie, nu numai în sensul relevării sacrului şi al prezenţei sale printre noi, ci şi în sensul îmblânzirii forţelor naturii, al supunerii lor, pe o cale ce nu permite încă explicaţii raţionale, se cer, de asemenea, avute în vedere.

Încercând să explice apariţia poeticului său *Homo pictor*, Marcel Brion ignoră şi unele explicaţii care s-au dat cu privire la originea artei înţeleasă pe linia diferitelor necesităţi intervenite în procesul muncii: cuvinte şi gesturi cu valoare de stimul, experienţe care pot fi împărtăşite în mod colectiv etc.

De la Darwin datează încercarea de a explica nevoia de artă prin

nevoia de decoraţie, corporală iniţial, iar ulterior, prin nevoia de decoraţie a spaţiului în care trăiesc diferiţi indivizi. Darwin consideră decoraţia corporală ca o formă – fie de ascundere a unor deficienţe de ordin biologic, fie de evidenţiere a unor calităţi de ordin fizic – pe care un exemplar uman sau altul le posedă. Şi peste această încercare de a explica originea artei Marcel Brion trece cu uşurinţă.

Încercările psihanalitice de a oferi o explicaţie plauzibilă cu privire la originea artei au subliniat legătura dintre artă şi vis. Nu este exclus ca unele „desene preistorice" să fi avut şi rostul de a reţine diferite experienţe onirice, de a reţine unele forme visate, unele întâmplări, unele gesturi. Evident, nici în această privinţă nu se poate exagera prea mult; posibilitatea, însă, nu trebuie ignorată.

Căutând să ofere o explicaţie a sa cu privire la originea picturii, Marcel Brion ignoră relaţiile dintre diferitele arte. E limpede că, încă de la începuturile umanităţii, diferitele forme de artă s-au aflat într-un anumit sistem de relaţii, s-au condiţionat reciproc, în cadrul aceleiaşi vieţi spirituale primitive. Originea dansului, originea muzicii, originea poeziei nu pot fi înţelese separat de originea picturii. Marile forme de viaţă spirituală nu au putut apare, desigur, decât concomitent, intercondiţionându-se.

În *Ochiul, mâna şi spiritul pictorului*, Marcel Brion ne oferă, precum se poate vedea, o explicaţie poetică, dar neconvingătoare, cu privire la originea picturii. Aceasta se datorează faptului că el ignoră, nu numai unele date de care dispune arheologia, dar şi procesul real de devenire a vieţii oamenilor, unde diferitele forme de cultură se intercondiţionează şi se explică în lumina nevoilor, intereselor şi aspiraţiilor pe care diferite grupuri sociale le nutresc. „Acolo unde încetează speculaţia – scriau Marx şi Engels, în *Ideologia germană* – în faţa vieţii reale, începe, deci, ştiinţa adevărată, pozitivă, înfăţişarea activităţii practice, a procesului practic de dezvoltare a vieţii oamenilor. Vorbăria despre conştiinţă încetează, locul ei trebuie să-i ia cunoaşterea reală. Filosofia de sine stătătoare îşi pierde, prin expunerea realităţii, sfera de existenţă. Locul ei îl poate lua cel mult un rezumat al celor mai generale rezultate care se pot extrage din observarea dezvoltării istorice a oamenilor. Detaşate de istoria reală, luate în sine, aceste abstracţii nu au nicio valoare. Ele pot servi doar pentru a înlesni clasarea materialului istoric, pentru a indica ordinea succesiunii diferitelor sale straturi".

Apariţia picturii ca artă nu poate fi înţeleasă decât în contextul realităţilor sociale specifice diferitelor societăţi preistorice. Ceea ce ne oferă Marcel Brion reprezintă o ipoteză captivantă, chiar şi atunci când se dovedeşte fragilă, dar care nu poate, în niciun caz, să ajute la lărgirea sferei de investigaţie cu privire la apariţia şi dezvoltarea artei de-a lungul mileniilor. Sunt, totuşi, în *Ochiul*, *mâna şi spiritul pictorului*, numeroase observaţii inteligente, numeroase asociaţii de idei interesante, care incită la reflecţie. Dacă atât şi-a propus Marcel Brion, putem spune că şi-a atins ţelul.

Ochiul, *mâna şi spiritul pictorului* aduce în discuţie o extraordinară bogăţie de cazuri artistice care, chiar interpretate eronat, constituie pentru noi un material informativ preţios. Multe texte sunt pentru prima dată traduse în româneşte, multe idei sunt pentru prima oară introduse în discuţie la noi. Marcel Brion a muncit enorm în vederea strângerii – după metoda sa cunoscută – a materialului documentar necesar întocmirii acestei „istorii a pictorului”.

Sunt expuse, pe larg, diferitele tehnici ale picturii, în de venirea lor istorică.

Sunt prezentate materialele de care pictorul, pe parcursu. l mileniilor, s-a servit.

Sunt prezentate uneltele pictorului.

Din acest punct de vedere, volumul la care ne referim poate fi apreciat, cu toate neajunsurile semnalate, ca un adevărat manual de istorie a tehnicilor şi materialelor picturii, extrem de util nu numai studenţilor de la institutele de Arte Plastice, dar şi publicului larg ce se interesează de problemele picturii.

E păcat că un asemenea material preţios se pierde în noianul de comentarii naiv-speculative cu privire la rolul diferitelor religii în istoria picturii. Marcel Brion este însă o personalitate complexă, aparţinând unui câmp cultural în care se face simţită prezenţa diferitelor idei, unele dintre ele tributare, indiscutabil, unor poziţii filosofice opuse convingerilor pe care noi le nutrim. În măsura în care *Ochiul*, *mâna şi spiritul pictorului* se dovedeşte o carte utilă prin datele conţinute, prin observaţiile de amănunt formulate, ea va trebui, aşadar, dezgolită de ceea ce reprezintă pură speculaţie.

Lumea de astăzi, după cum am mai arătat, îşi pune mari speranţe în artă. Pretutindeni muzeele, marile monumente artistice,

galeriile de artă sunt vizitate de mase importante de oameni. Dacă luăm în discuţie şi fenomenul artei reproduse – discurile şi benzile de magnetofon, albumele de artă, informaţiile artistice şi imaginile receptate prin intermediul canalelor televiziunii, cantitatea de filme consumate, cantitatea de spectacole teatrale de diverse tipuri, care intervin în viaţa noastră pe parcursul unui an – ne dăm seama că arta ocupă, în existenţa fiecăruia dintre noi, un loc imposibil de neglijat.

În acest context, apare explicabil interesul pentru cartea de artă, pentru studiile de istorie şi teorie a artei. Ţinând seama de o asemenea realitate, se cer avute în vedere – mai ales – cărţile de tipul celei pe care ne-o oferă Marcel Brion sub titlul: *Ochiul, mâna şi spiritul pictorului*. Ne aflăm în prezenţa unei cărţi scrise alert: textul posedă, dincolo de valoarea sa informativă, şi unele calităţi literare, care fac ca paginile să fie parcurse cu o reală plăcere, reuşind să transmită o importantă cantitate de informaţie, fără să obosească. E aceasta o calitate deloc neglijabilă pentru un comentariu critic.

Autorul procedează la o demonstraţie extrem de inteligentă – potrivit căreia arta se justifică în lumina nevoii umane de „altceva” decât prezentul, de superior, de frumos, de „mai bine”.

Herbert Marcuse ar găsi în aceasta unul din sensurile protestatare ale artei din toate timpurile.

Marcel Brion ne atrage atenţia că arta presupune nu numai protest, dar şi bucurie a descoperirii sensurilor noi ale lumii, a descoperirii noastre-înşine, într-o lumină nouă.

Răzbat din paginile acestei cărţi un anume patos şi o anume fascinaţie a modelării materiei, a zămislirii de noi forme, activitate din care omul îşi face un mare titlu de glorie.

Răzbat din paginile acestei cărţi o anume bucurie şi o anume încântare, specific umane, în faţa sensurilor inedite pe care şi le dezvăluie fiecare formă artistică existentă, în lumina experienţelor trăite de fiecare, în lumina informaţiilor însuşite, în lumina legăturilor interumane stabilite.

Noţiunea de *sacru* o atrage, inevitabil, în discuţia noastră, prin opoziţie şi pe aceea de *profan*.

Sacru şi *profan* reprezintă o relaţie în lumina căreia, aşa după cum am mai spus, o seamă de autori încearcă să explice dialectica raporturilor dintre trecut şi prezent, în condiţiile artei de astăzi.

Sistemul de obiecte specifice artei priveşte atât grupul valorilor

consacrate, marile opere de artă ale trecutului, cât şi grupul valorilor care se nasc. Orice operă de artă apare negând, într-o măsură mai mare sau mai mică, tot ce a existat înaintea ei. Numai astfel creaţia artistică prezentă îşi găseşte justificarea gnoseologică. „Opera care se naşte acum” enunţă un aspect inedit al adevărului uman. Rezultă astfel că operele anterioare au enunţat adevărul uman incomplet. „Opera care se naşte acum” completează adevărurile deţinute în felul acesta despre noi înşine, exprimate prin tot ce s-a creat înainte, prin toate valorile artistice ale unei culturi. Nutrind o atare ambiţie, „opera care se naşte acum” indică o atitudine de negaţie parţială a valorilor existente până atunci. Tocmai prin această negaţie ea se ataşează sistemului artei. A nega, însă, fie şi parţial, o valoare unanim respectată, presupune a-i deteriorara prestigiul de care s-a bucurat până atunci, a-i submina autoritatea, a-i forţa trecerea în desuetudine. În măsura în care o operă s-a bucurat de respect, o perioadă, pentru ca apoi, prin apariţia unei alte opere, acest respect să-i fie pus, într-o măsură mai mare sau mai mică, la îndoială, să fie sfidat, devine echivalent eu a *profana* o valoare.

În câmpul oricărei culturi apar, astfel, două categorii de opere: categoria desemnând operele la al căror prestigru se atentează continuu prin creaţia artistică prezentă şi categoria operelor care apar răsturnând, prin aceasta, ierarhiile constituite, „profanând”, prin însăşi apariţia lor, stările de lucruri constituite, perturbând, pentru un timp, întreaga atmosferă specifică unui câmp cultural oarecare.

Permanent, la orizontul culturilor vom întâlni situaţii în care valorile respectate până la un anumit moment devin negate, total sau parţial, în măsură mai mare sau mai mică, de către operele ce se nasc. Permanent, prin urmare, la orizontul culturilor stăruie relaţia dintre *sacru* şi *profan*. În măsura în care opera nou apărută, negându-le pe toate celelalte, reuşeşte să-şi impună propriul adevăr, ea va căpăta un anumit prestigiu, se va bucura de respect, de interes, va forma obiect de adoraţie publică, până când şi ea, la rândul ei, va ajunge să fie negată, va ajunge: să-şi vadă prestigiul ştirbit.

Aproape toate mişcările artistice de avangardă au exploatat aceste resorturi ale relaţiei dintre sacru şi profan, traductibile printr-o mulţime de termeni: clasic şi modern, tradiţie şi inovaţie etc. S-a încercat, fără excepţie, forţarea cursului devenirii istorice, prin ample acţiuni nu numai de contestare a vechilor valori, dar şi de denigrare a

acestora. Mişcările artistice de avangardă din secolul XX şi-au făcut un adevărat titlu de glorie din a denigra valorile consacrate, valorile respectate, arta care se bucură de prestigiu în cadrul cetăţilor.

Conceptul de „artă modernă", utilizat frecvent astăzi în textele de critică, în textele de estetică şi în discuţiile dintre amatori, prin opoziţie cu acela de „artă clasică", posedă un destin dintre cele mai ciudate.

Iniţial, „artă modernă" se considera arta neacceptată încă în sistemul de valori al unei culturi, scandalizând, prin îndrăzneala ei, publicul. O asemenea artă era promovată în condiţiile unor confrerii artistice ce presupuneau lansare reciprocă şi întrajutorare tacită din partea unor oameni neavând încă acces la ceea ce se numeşte prestigiu artistic, glorie, consacrare. Ulterior, au intervenit însă situaţii noi. Extinzându-şi câmpul de manifestare, punând în dezbatere diferite situaţii umane a căror tratare artistică necesita curaj, îndrăzneală, talent şi cultură, asemenea manifestări s-au înmulţit. Ele au început să intereseze lumea, chiar în condiţiile în care se dovedeau destui de puţini cei care subscriau estetic la orientarea lor, le gustau, le „înţelegeau" – cum se spune.

Înmulţindu-se, manifestările artistice, altă dată excluse de la viaţa artistică oficială, proprie diferitelor culturi, s-au constituit într-un câmp estetic de sine stătător, comportând o dinamică mult mai pronunţată şi mai spectaculoasă decât cea specifică „valorilor consacrate" sau decât cea specifică producţiunilor ce bat timid la porţile consacrării, deteriorând grijuliu atâta din prestigiul vechilor valori cât este necesar ca să fie şi ele acceptate printre acestea.

În condiţiile în care manifestările artistice moderne se constituie într-un câmp de valori de sine stătător, cu o dinamică proprie, reţinând atenţia unui „public" tot mai numeros, prin cazurile umane puse în discuţie, prin atitudinile sociale afişate, prin experienţele înregistrate, prin libertatea permisă artistului, prin refuzul canoanelor, prin utilizarea noilor materiale şi a noilor tehnologii, conceptul de „artă modernă", altă dată posedând o uşoară nuanţă pejorativă, îşi va extinde neaşteptat sfera. El va indica o realitate artistică mai integrată climatului de civilizaţie specific secolului XX; el va indica o realitate artistică constituită în consens cu marile cuceriri din domeniul ştiinţei şi al tehnicii, în consens cu metamorfozele gustului estetic în general.

Totodată, conceptul de „artă modernă” își va însuși unele note indicând o anumită atitudine de *superioritate frivolă* din partea celor care îl utilizează, în virtutea faptului că „arta oficială* „consacrată” apare acestora ca anchilozată, lipsită de sevă umană, epigonică. În aceste condiţii, mulţi artişti subscriu, chiar fără să le aplice în practică, la principiile artei moderne, se declară „moderni”; ba mai mult, pentru a accentua partizanatul lor, se proclamă: *modernişti*.

Lumea de astăzi se referă la artă, atât în lumina experienţelor artistice ale trecutului, cât şi în lumina experienţelor artistice prezente, ataşabile, însă, în mod diferit, la un câmp artistic sau altul: cel tradiţional şi cel „modern”.

Prin prestigiul pe care şi I-a câştigat în ultimul secol, „arta modernă” reţine atenţia unui public destul de numeros, format nu numai din oameni pasionaţi de problemele ei şi aderând sincer la căutările ei, dar şi din oameni având teamă de desuetudine, având teamă de a nu fi „în rând cu lumea”.

Există foarte multe cazuri când cei care vizitează galeriile de „artă modernă” sau cumpără „artă modernă” se menţin, în ce priveşte gustul estetic, la nivelul Kitschului.

Aceasta face şi mai dificilă tentativa noastră de a determina conceptul de artă, în condiţiile realităţilor culturale din secolul XX.

NEGATORII NU SUNT CRITICI; URA NU-I INTELIGENTĂ

Aspectul cel mai tulburător al schimbărilor prin care trece arta europeană, cu derivatele ei inerente, în secolul XX, priveşte „fenomenul contestaţiei”. Într-adevăr, arta, în măsura în care se defineşte ca atare, e întotdeauna contestaţie – contestaţie a ceea ce a existat înainte ca artă, contestaţie a stărilor de lucruri existente în morala societăţilor, în cultură, în domeniul gusturilor.

Marea ambiţie a mişcărilor artistice moderne – aşa cum am încercat să precizăm sensul acestei formule în paginile anterioare – este de a exploata îndeosebi „efectul con testa tar într-un atare scop, nimic nu este precupeţit. Poate fi contestat clasicismul – ca academic; poate fi contestat *rococoul*, fiind considerat ca stil lipsit de vigoare. Se va descoperi că antichitatea greacă suferă de mărginire, iar cea romană de epigonism. Marile adevăruri sunt localizate în civilizaţiile extraeuropene, cu filosofia lor… plină de mistere. Fenomenul artei africane constituie o revelaţie pentru artiştii europeni de la sfârşitul

secolului trecut şi începutul secolului nostru, când încep să se organizeze primele expoziţii de răsunet şi primele colecţii cu obiecte de cult, provenite din această arie geografică. E redescoperită, din perspectivă contemporană, arta egipteană, cu sistemul său de reducţii, cu acel alegorism multă vreme neluat în seamă de către europeni. Pe rând, îşi fac apariţia, pe scena descoperirilor estetice din secolul XX, arta chineză, arta Columbiană; sunt reconsiderate valorile artei bizantine. Lumea ajunge să se raporteze estetic la propriul ei trecut, într-o lumină nouă, pe linia unor experienţe extrem de vaste, pe care şi le însuşeşte în condiţiile unui proces de asimilare spectaculoasă a valorilor de pe toate continentele pământului.

Care este contribuţia secolelor de cultură europeană, în condiţiile în care portretul artistic al lumii moderne se realizează cu elemente provenite de pe toate meridianele planetei? Mişcările artistice de avangardă aduc în discuţie problema contestaţiei ca element specific culturii europene. Spre deosebire de dialectica tuturor celorlalte fenomene de civilizaţie, în Europa arta a însemnat întotdeauna nemulţumire faţă de stările de lucruri constituite. Grecii au aspirat la un grad de frumuseţe superioară, nemulţumiţi fiind de realităţile sociale, morale şi estetice imperfecte în care trăiau.

Evul Mediu reprezintă momentul în care nemulţumirea faţă de stările de lucruri constituite, purtând însemnele imperfecţiunii şi nefirescului lucrurilor, se exprimă prin acea „nevoie de sacru” pe care religia creştină o consideră ca fiind primordială pentru orice fiinţă umană.

Tot ce poartă amprenta materiei nespiritualizate, neordonate în consens cu imperativele „voinţei divine”, merită contestat, merită modelat, pentru a se integra ordinii fireşti a pământului.

Renaşterea aduce în discuţie problema contestaţiei din perspectiva nemulţumirii omului faţă de el însuşi, ca forţă de cuprindere şi stăpânire a lumii, ca forţă de ordonare a lumii. Cultul omului şi al umanului în expansiune reprezintă una din notele literaturii şi artei Renaşterii.

Se descoperă, în această perioadă, că în fond arta, dincolo de raportările sale superficiale la natură, reflectă, întotdeauna, forţa spirituală a omului; de unde efortul de a înţelege ce reprezintă omul, cât poate omul, care este viitorul omului, sistem de reflecţii pe care îl inaugurează Renaşterea şi-i promovează cele trei secole de speranţă la

care ne-am referit. Exista atâta încredere în forţa omului la gânditorii iluminişti, la raţionaliştii secolelor XVII şi XVIII, la unii romantici, încât nimeni nu şi-ar fi imaginat atunci că lumea poate să ajungă vreodată în impas, pe linia a ceea ce literatura, artele plastice, muzica, dansul pot să exprime, pot să realizeze, pot să obţină. Situaţia se complică odată cu momentul pe care noi îl numim, în mod convenţional, „momentul romantic". Contestaţia, în artă şi prin artă, începe cam din această perioadă să se diversifice, descoperindu-se principiul posibilităţii trecerii unui fenomen în contrariul său. Dacă ceea ce noi ne imaginăm că reprezintă forţa şi gloria omului constituie o idee falsă? Dacă ceea ce noi ne închipuim că reprezintă moralitate superioară nu e tocmai aşa? Dacă ceea ce noi ne închipuim că reprezintă perfecţiune şi frumuseţe constituie numai o iluzie a noastră? îndoiala, ale cărei fundamente filosofice le puisese încă Descartes, începe să fie ridicată la rangul de condiţie a adevăratei cunoaşteri. Filtrată prin prisma unei foarte mari diversităţi de încercări, experienţe, sisteme, poziţii, ea va crea premisele pentru un nou tip de contestaţie: orice poate fi refuzat, nimic nu este acceptabil o dată pentru totdeauna. Orice refuz se poate traduce, fie prin intervenţii care să modeleze lumea pe plan estetic, în consens cu noile idealuri, aspiraţii, speranţe, fie prin fuga din faţa a ceea ce constituie urâţenie, nedreptate, plictiseală, constrângere… Mulţi artişti din această perioadă preferă a doua alternativă. Se evadează în istorie.

reabilitându-se, sub formele cele mai diverse, timpurile trecute, aducându-se elogii epocilor dispărute, cultivându-se nostalgia după ceea ce a fost odată existenţă liniştită, armonioasă, viaţă pe adevărata măsură a individului. Poezia e plină de bocete în faţa „ramurilor" trecutului; proza descoperă adevăratele virtuţi umane, ca şi adevăratele slăbiciuni, în biografia unor personaje istorice celebre. Dacă trecutul creştin pare insuficient, atunci se porneşte în explorarea unor vremuri mai îndepărtate. Se redescopăr virtuţile estetice ale mitologiei greco-romane; se descopăr, însă, virtuţi estetice noi, prin contemplarea peisajului mitologic european, prin „integrarea" Nordului, prin „preluarea" poeziei şi artei populare, prin exaltarea forţei creatoare a naţiunilor. Fiecare popor descoperă în propriul său trecut o sursă inepuizabilă de inspiraţie, în măsură să asigure

originalitatea contribuţiilor culturale prezente.

Se evadează nu numai în istorie, însă. Se evadează, deopotrivă, în exotism. Ajung să aibă căutare, tot mai mult, povestirile extraordinare, relatările despre viaţa pe celelalte continente, atitudinile specifice civilizaţiilor extr aeuropene.

Nu e mai puţin adevărat că, în condiţiile primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, se forjează şi fundamentele diferitelor tipuri de utopism. Prezentul este refuzat, propunându-se, în locul lui, fie trecutul, fie unele principii morale în vigoare pe alte continente, la diferite grupuri de populaţii, fie cele mai fanteziste proiecte pentru viitor. Se imaginează viitorul omului european în cele mai diverse chipuri. Socialiştii utopici ne propun proiectul unei umanităţi armonioase, bazată pe acceptarea, de către fiecare, a obligaţiilor umane ce-i revin firesc, bazată pe înţelegerea raporturilor armonioase de către toţi membrii societăţii.

Romantismul târziu, în unele din variantele sale, ne mai propune o formă de evaziune: evaziunea în livresc. Pretutindeni, viaţa aşa cum există nemulţumeşte şi, altfel, nu se poate. Atunci adevărata linişte şi regăsire de sine nu poate fi realizată decât în condiţiile contactului cu valorile culturii. O viaţă imperfectă trebuie contestată prin ignorare. Omul de cultură, artistul, este dator să se retragă în lumea valorilor calme ale spiritului, dincolo de tumultul inevitabil al devenirii vieţii sociale moderne. Aişa apare tipul de poezie livrescă, raportabilă, în primul rând, la ceea ce s-a realizat anterior sau la ceea ce se realizează în alte părţi. Aşa apare tipul de artă livrescă. Madame Bovary, victimă a unui atare tip de evaziune, nu face decât să ilustreze o stare de spirit specifică perioadei la care ne referim. Bovarysmul e, însă, mult mai vast decât şi-ar putea cineva imagina.

Se visează, peste tot, la cum trebuie să fie lumea, la cum trebuie să devină lumea; şi visul îmbracă cele mai diverse forme. Ni se propun evocări ale trecutului, ni se propun utopii, ni se propun fantezii, ni se propun feerii.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea, în literatură, ca şi în artă, comportă posibilitatea unei abordări şi dintr-un atare unghi. Tipul de contestaţie violentă, specifică mişcărilor artistice de avangardă, îşi găseşte, în situaţiile la care ne referim, o motivaţie cât se poate de plauzibilă. Evaziunea în trecut, evaziunea în viitor, evaziunea în livresc, evaziunea în exotic îşi dovedesc, pe rând, neputinţa.

Noi trăim în prezent şi acţionăm din perspectiva prezentului, în consens cu ceea ce se poate realiza, având în vedere stările de lucruri constituite. Acestea trebuie contestate prin gesturi îndrăzneţe, iar nu laşe, presupunând întotdeauna fuga din faţa a ceea ce apare ca nemulţumitor. Înainte de a contesta realităţile sociale nedrepte, înainte de a contesta stările de lucruri constituite pe planul moralei generale a oamenilor, pe planul realităţilor materiale, se cere contestată acea artă neputincioasă care îşi decimă răspunderea în faţa lor. În diferite momente şi în condiţiile a diferite „cazuri", se va merge de la negarea totală a artei trecutului apropiat, până la redescoperirea istoriei artei din perspectiva unui atare deziderat. Sunt redescoperiţi, pe rând, pictorii englezi, care vor sugera formulele impresioniste. Sunt redescoperite principiile estetice ale artei bizantine, în condiţiile în care teoreticienii expresionismului sau ai suprarealismului resimt nevoia unor puncte de sprijin în trecut. Sunt redescoperiţi poeţii bizari ai Spaniei. Sunt redescoperiţi pictorii manierişti.

Dacă, la început, fenomenul contestaţiei sociale prin artă îmbracă încă un caracter confuz, începând din deceniile trei şi patru ale secolului nostru el devine extrem de virulent, presupunând un evantai de manifestări, greu de reţinut în cadrul unui comentariu care nu aparţine istoricului de artă specializat.

E contestat, înainte de toate, principiul frumosului. Frumuseţea e prin excelenţă pasivă şi lipsită de vigoare. Frumuseţea nu poate şoca. Şi, în fond, ce este frumuseţea? Orice poate fi proclamat drept frumos. Dadaiştii ne propun tipul de frumuseţe aberantă, frumuseţea „urâtă", după o formulă care va putea fi urmărită în cadrul manifestărilor artistice moderne, din cele mai diverse perspective. Suprarealiştii ne propun arta dincolo de distincţia dintre urât şi frumos, arta în sine. Reluate, cele două poziţii vor conduce la pictura violentă a faunilor, la geometrismul lui Klee, la încercările stând sub semnul aleatorismului în muzică, la poezia „concretă", la pictura „materi că", la „pictura de acţiune", la descoperirea „artei urâtect – l'art brut –, la exploatarea efectelor de „plinuri" şi „goluri" raportate unele la altele, la exploatarea efectelor de „găuri" şi „tăieturi", la urmărirea efectului de „nonfmito" sau a celui de „opera aperta", la „noul realism", la orientările purtând denumirea de „Pop-Art", „Op-Art" şi „Minimal Art", la încercările de integrare a artelor, la hiper-realismul contemporan.

În aceste condiţii, intervin câteva principii ce trebuie reţinute,

pornind de la premisa că arta se defineşte, înainte de toate, drept „contestaţie”.

Primul dintre aceste principii se referă la cultul noutăţii. Dintre atributele clasice ale operei de artă, e reţinută numai valoarea ei de lucru original, inedit. În vederea realizării dezideratului originalităţii, nimic nu este nepermis. Pot fi utilizate cele mai diverse materiale. Se poate apela la cele mai diverse soluţii. Se pot întrebuinţa cele mai diverse forme. Să-l ascultăm, în această privinţă, pe Joseph-Émile Müller, comentând, în *l'art et le non-art* (1970) acest cult al noutăţii, specific multora dintre mişcările artistice ale secolului XX: „Una din caracteristicile situaţiei actuale în domeniul artei este fervoarea de care se bucură inovaţia. Atunci când, în secolul din urmă, aceasta era obişnuit privită cu suspiciune, speriind şi declanşând proteste violente, acum foarte multă lume nu se interesează de o operă decât în măsura în care ea este, sau ei cred că este, nouă. Totul ne îndeamnă, de altminteri, să credem că dacă ei primesc noutatea cu atâta complezenţă, aceasta se datorează, în primul rând, faptului că ieri s-au înşelat fiindu-i ostilă. Amintirea erorilor pe care refuzurile le-au determinat în trecut pare a teroriza, într-un asemenea grad, încât pentru a evita riscul de a se înşela, la rândul lor, mulţi oameni nu mai refuză astăzi nimic şi aplaudă totul. Dar e acesta mijlocul de a te situa printre cei care judecă inteligent? Cu scopul de a pune în gardă împotriva aprecierilor precipitate din prostie, se aminteşte cazul criticilor care i-au denigrat pe impresionişti. Avem motive să credem, însă, că peste douăzeci de ani se va ilustra lipsa de luciditate a contemporanilor noştri prin reproducerea unor articole elogioase de astăzi… Trebuie, bineînţeles, acceptate căutările, pentru că dacă arta nu se reînnoieşte, ea încetează să mai aibă sevă: dacă un artist se repetă, el sfârşeşte nu numai prin a obosi, dar şi prin a se devitaliza. Totuşi, lăudând noutatea, e important să nu se piardă din vedere că ea poate fi serioasă şi că ea poate fi de prisos, că ea poate răspunde unei necesităţi şi că ea poate să-şi aibă originea într-o simplă fantezie sau dezinvoltură. Vai, adesea, la ora actuală, totul este pus pe acelaşi plan. Câte texte nu citim, ai căror autori au grijă să facă mai curând dovadă de „deschidere” decât de discernământ. În loc să judece, ei se mărginesc să înregistreze şi să „promoveze”: ei constată că noutatea există şi, pentru că ea există, o găsesc justificată, singurul criteriu fiind actualitatea jurnalistică, în alţi termeni, „moda”.

Al doilea principiu se referă la faptul că gusturile trebuie aduse la acelaşi numitor. Prin forţa împrejurărilor, neacceptând ceea ce mie nu-mi place, mă voi justifica drept opresor al unor manifestări care pot să aibă dreptul la existenţă, în egală măsură cu ceea ce mie îmi place. În materie de gusturi, aşadar, trebuie făcută „tabula rasa”. Cu alte criterii trebuie operat, în locul celui atât de imprecis, de dictatorial şi fragil al gusturilor. Aceste criterii sunt dictate de considerente strict raţionale, având în vedere gradul de saturaţie estetică în legătură cu anumite forme, în legătură cu anumite tipuri de „obiecte inutile”, având în vedere elementul de noutate pe care o experienţă artistică îl aduce în discuţie.

Al treilea principiu priveşte faptul că în măsura în care arta aspiră să rămână ca atare, ea nu trebuie să facă niciun fel de concesii publicului – intereselor acestuia, preferinţelor acestuia, nevoilor acestuia.

Al patrulea principiu proclamă necesitatea contestaţiei permanente. În măsura în care anumite cazuri artistice noi ajung să nu mai scandalizeze înseamnă că ele au căzut în desuetudine. Altele sunt chemate să le ia locul.

Contestând o artă firavă şi pasivă, mişcările artistice de avangardă ajung să se definească tot mai mult, în secolul XX, ele însele, ca neputincioase. Sunt pierdute din vedere interesele oamenilor, problemele oamenilor, nevoia de artă a oamenilor. Ceea ce artistul „încearcă”, devine raportat la ceea ce s-a mai „încercat” în trecut. Arta modernă se închide, astfel, într-un cerc livresc, neexistând nicio posibilitate de ieşire, în condiţiile în care nu se renunţă la ambiţia originalităţii în sine.

Dincolo de distincţiile la care am procedat până acum, vor trebui consemnate, în lumina elementelor noi trecute în revistă, şi distincţia dintre arta acceptabilă şi arta inacceptabilă, pe care oamenii ajung s-o opereze tot mai frecvent, în lumina caracterului contestatar violent pe care unele mişcări artistice de avangardă ajung să şi-i asume. În sfera conceptului de artă poate intra orice acceptat de către mine sub aspect estetic. Artă poate fi pictura care-mi „place”, sculptura care străjuieşte cutare piaţă publică; artă pot fi reproducerile; artă poate fi tipul de spectacol transmis la televizor; artă este filmul văzut aseară; artă este muzica distractivă; artă poate fi un spectacol de varieteu. Artă, pentru mine, ca element al unei mulţimi oarecare, nu

poate fi ceea ce mă revoltă, fiindcă se prezintă în această calitate. „Duelul” contemporan între artistul de avangardă şi public se desfăşoară la acest nivel.

Prin opoziţie cu arta „degradată”, pe care o difuzează noile mijloace de comunicaţie în masă şi noile tehnici ale reproducerii, apare fenomenul „artei de avangardă4 aducând în discuţie ideea că tot ce poate să aibă succes la marele public trebuie suspectat de impostură. Arta de avangardă se referă, astfel, la un grup de experimente, încercate în condiţiile în care sunt epuizate, pe rând, efectele pe care „miza” artistul în trecut, când opera de artă se prezenta ca un tot coerent, cu posibilităţi de comunicaţie univoce.

Cel mai mult e exploatat efectul obţinut în condiţiile şocului produs de către orice obiect original. Se dilatează astfel, la maximum, dimensiunea originalităţii, incluzându-se în sferele ei diverse elemente de ordin fantastic, de ordin exotic, de ordin bizar, de ordin extraestetic.

De la producţiunile stând sub semnul onirismului pur, până la cele înscrise în sferele obscenităţii, pot fi urmărite zbaterile prin care arta contemporană de avangardă încearcă să suplinească absenţa interesului şi adeziunii tradiţionale a publicului. Orice operă devine, astfel, un „caz estetic”, menit a pune lumea pe gânduri, menit a genera pretutindeni îngrijorare, nelinişte.

În lumina singurelor tradiţii recunoscute unanim de către artiştii de avangardă, opera de artă se cere înţeleasă ca element de perturbaţie socială şi culturală. Totul poate fi contestat. Totul trebuie contestat.

Contestat însă pentru ce? Şi în numele a ce? „Negatorii nu sunt critici; ura nu-i inteligenţă11 – sună un cunoscut aforism. Evident, în condiţiile mişcărilor artistice contemporane de avangardă, contestaţia posedă un sens foarte ambiguu. Aceasta face ca ruptura dintre contestaţia „tradiţională” prin artă – vizând întotdeauna anumite realităţi sociale, anumite trăsături umane, anumite manifestări umane negative – şi contestaţia avangardistică prin artă să apară ca fiind mult mai mare decât şi-ar putea cineva imagina. De bună seamă, nu există decât o legătură superficială şi nesemnificativă între tradiţiile contestaţiei prin artă, din secolele precedente, şi noua contestaţie, avangardistică. Cert este, însă, că actuala avangardă a reuşit să capteze atenţia publică tocmai prin sfidarea acelor principii ale bunului simţ care au stat întotdeauna la baza artei. La ora actuală, arta de avangardă

se defineşte ca unul dintre perturbanţii sociali şi culturali cei mai spectaculoşi. Gilbert Lescault, într-un studiu intitulat, în mod semnificativ: *L'art contemporain et la „vieille trupe”* (Arta contemporană şi bătrâna cârtiţă), publicat în volumul *Art et contestation* – Bruxelles, 1968 –, nota că, în lumina fenomenelor artistice de avangardă actuale, prima sarcină a artistului constă în a distruge, în a suprima: restul va veni de la sine, sau nu va veni. Oricum, arată Lescault, ceea ce este negativ – destrucţia – se poate decreta; ceea ce este pozitiv – construcţia –, nu. „O operă poate fi numită actuală atunci când efectele sale asupra sensibilităţii noastre prezintă suficientă amploare. Ea ne mişcă, ne zguduie. De la bun început, ne simţim contestaţi. Iar ordinea în care trăim, vrem-nu vrem, dezarmaţi sau nu, se clatină şi nu ne mai conferă siguranţă. Noi putem interoga opera. Ea însăşi ne pune probleme, ne interoghează, se constituie ca întrebare. Ea neagă ceea ce o precede, celelalte opere care o înconjoară; ea se îndoieşte de propriul său sens. Cu bună sau rea ştiinţă, ea pune în cauză cultura existentă, în care se vrea situată. Artistul autentic, „martor al timpului său”, nu este Bernard Buffet sau Brayer care pictează *încoronarea şahului*. Artistul autentic este acela care vede cum solul culturii prezente se fărâmiţează şi se năruie, acela care doreşte această năruire şi o exprimă. Miturile occidentului imită acele *buildings* care, pe serigrafiile lui Pol Bury, se umilă şi se clatină. Societatea noastră, cultura noastră, era noastră seamănă caselor din Quito, de care vorbeşte Henri Michaux, construite pe şase metri de pământ la suprafaţă şi treizeci de metri în prăpastie. Mai mult decât orice alt moment din istoria sa, arta desemnează astăzi abisul care se deschide. Ea instaurează un sentiment de vertigiu”.

Ajunsă în acest punct, arta de avangardă va profesa, pe toate planurile şi în toate privinţele, un nihilism *sui generis*. Evident, dintr-o atare perspectivă, ea se neagă însă pe sine ca artă.

Cum să definim arta, cum să înţelegem arta, în condiţiile în care ea însăşi se neagă pe sine ca artă, nu numai aşa cum oamenii au fost obişnuiţi s-o înţeleagă, dar şi aşa cum oamenii pot s-o înţeleagă?

MOŞTENIREA LUI SOCRATE

Sensul principal al termenului grecesc antic *eironeia* era acela de „prefacere”, de „simulare”. El apare indisolubil legat de metoda filosofică a lui Socrate, constând în a te preface neştiutor, în ciuda cunoştinţelor şi a experienţei de care dispui, faţă de interlocutorul

ignorant care, astfel, ajunge să se creadă înţelept. Atras într-o atare cursă, ignorantul începe să debiteze dezinteresat tot felul de inepţii amuzante – pretexte pentru filosoful-dascăl – de a-l chema la realitate, de a-l solicita să gândească şi de a-l îndruma către adevărata înţelepciune. Ironia socratică reprezintă însă ceva mai mult decât o simplă modalitate de a practica filosofia oral în raporturile nemijlocite cu cei din jur.

Ne aflăm aici în situaţia de a concepe gândirea însăşi în căutare de certitudine, îmbrăcând, atunci când e nevoie, pentru a ajunge la adevăr şi a face cunoscut adevărul, straiele umile ale ignoranţei.

Ce fel de om va fi fost Socrate nimeni nu ştie bine. S-au spus atâtea lucruri despre el, i s-au atribuit atâtea idei, atâtea atitudini şi atâtea poziţii originale, în sensul cărora s-au dezvoltat multe din direcţiile conştiinţei europene ulterior, încât e greu să-ţi faci o părere precisă despre sensurile şi semnificaţia ironiei lui Socrate. Bertrand Russel observa, nu fără temei, în *Istoria filosofiei occidentale* – o carte care poate fi citită în repetate rânduri, fără să plictisească vreun moment –, misterios amalgam de poezie, reflecţie filosofică şi ştiinţă sistematică: sunt mulţi oameni din trecut despre care ştim foarte puţine lucruri; sunt alţii, despre care informaţiile abundă. Dar în privinţa lui Socrate, e cazul să ne întrebăm dacă nu cumva se ştie sau prea mult despre el, sau prea puţin.

Datele pe care le avem despre Socrate ne provin, în mare, de la Xenofon şi de la Platon. Xenofon, spirit temperat şi fără strălucire, ni-l prezintă pe Socrate ca fiind destul de mediocru, fapt ce nu justifică, nici pe departe, faima de care se bucura înţeleptul în antichitate. Platon, care a fost nu numai un filosof, ci şi un scriitor genial, ni-l prezintă pe Socrate în ipostază de om şi gânditor, capabil să devanseze cu multe milenii o seamă de adevăruri specifice culturii europene. Dar, prezentându-l pe Socrate, ai impresia că Platon, în *Dialoguri*, se prezintă pe sine însuşi. Nu se poate şti şi nu se va şti niciodată, cât din ceea ce Platon pune pe seama personajului Socrate în *Dialogurile* sale a aparţinut, într-adevăr, lui Socrate, şi cât îi aparţine lui Platon. E cazul, printre altele, şi pentru ceea ce noi numim „ironia socratică”.

Aşa cum Platon ni-l prezintă pe Socrate, rezultă la acesta o poziţie faţă de oameni care ar putea fi definită în lumina conceptului de ironie, aşa cum îl înţelegeau cei vechi şi nu cum este acceptat astăzi la nivelul gândirii comune.

La nivelul gândirii comune, conceptul de ironie e reţinut, după cum dicţionarele, de obicei, precizează, doar ca figură de stil sau figură retorică ce constă în a face să se înţeleagă ce vrei să spui vorbind şi indicând exact contrariul, cu intenţia de a ridiculiza şi reproşa ceva. Mai există o accepţiune a termenului de ironie, cu rădăcini destul de vechi, fixate în spiritualitatea Evului Mediu. E vorba despre înţelesul termenului de ironie ca act prin care cineva caută să se deprecieze printr-o minciună, fie pentru a fi recunoscut, prin contrast, ca „exemplar” de valoare, fie pentru a induce în eroare pe cineva. În această privinţă, unele texte teologice consideră ironia ca un *păcat* sau „greşeală”.

De mai multe decenii, diferite studii de estetică insistă asupra unor resorturi specific contemporane ale atitudinii ironice şi ale ironiei. Cartea lui Vladimir Jankelevitch, *L'ironie*, a inaugurat, prin apariţia sa în 1935, o întreagă eseistică pe această temă, marcată nu prin puţine lucrări interesante, apărute în intervalul de timp ce s-a scurs de atunci. Dincolo de posibilele disociaţii ce pot fi făcute pe tema ironiei în general – legat de tipurile de ironie, de gradele ironiei, de mobilurile ironiei – pe noi ar trebui să ne intereseze, cu precădere, un anumit fenomen care se impune în arta europeană de mai bine de o jumătate de secol.

Se cere avută în vedere o anumită atitudine ironică, evidentă în pictură, sculptură, dans, teatru, în toate genurile literaturii, ce apare ca specifică pentru mişcările artistice moderne. Şarja, caricatura, stângăcia simulată sunt elemente prezente, cu o frecvenţă imposibil să nu fie reţinută, în toate artele, pe parcursul celor şapte decenii scurse ale secolului XX. în pictură, în sculptură, în grafică, atitudinea caricaturală şi tehnicile caricaturii sunt exploatate cu o fervoare în măsură să dea de gândit oricui îşi propune să cerceteze atent succesiunea de direcţii, orientări, curente şi şcoli, de la 1900 încoace.

Expresionismul utilizează tehnicile caricaturii pentru a revela esenţa anumitor gesturi, a anumitor atitudini, a anumitor sentimente, a anumitor trăiri dstetice. Futurismul aduce în discuţie problema utilizării tehnicilor şarjei şi ale caricaturii, în raport cu toate problemele fundamentale ale artei de p înă atunci. Elemente de caricatură, o anumită poziţie ironică faţă de condiţia umană, în general, poate fi surprinsă şi în cadrul cubismului. Braque, Picasso sau oricare dintre reprezentanţii curentului, pot ilustra afirmaţia noastră. Să ne

amintim de *Les demoiselles d'Avignon*, bunăoară.

Suprarealismul se vrea, fără doar şi poate, ironie la adresa logicii ce guvernează lumea cotidiană.

Mişcările artistice de mai târziu par a prelua şi dezvolta sensurile unei asemenea atitudini ironice în artă.

Pretutindeni, se simulează efectul facil, succesul nemeritat, stângăcia. Amatorii declară, revoltaţi, că sunt şi ei capabili să realizeze o astfel de artă, fără niciun fel de pretenţii de glorie, de nemurire. Pe un atare teren, proliferează şarlatanii. Confuzia stârnită în rândurile celor mai largi pături ale publicului de mişcările artistice de avangardă determină convingerea că arta poate fi orice, că artist poate deveni oricine.

Echilibrul valorilor ajunge să fie, astfel, serios deteriorat. Muzeele de artă modernă şi expoziţiile stârnesc, pretutindeni, nedumerire, stârnesc scandal, stârnesc şi generează aprige confruntări de opinii. Poate fi deosebită arta simulând condiţia academică a esteticului prin efecte de stângăcie, de facilitate, de spectaculozitate, provocată de arta şarlatanilor, de arta impostorilor? Şi dacă da, cum?

Moştenindu-l pe Socrate, prin cultul voit al ironiei, arta modernă n-a reuşit niciodată să iasă din încurcătură. Capcana întinsă publicului pare a se fi întors împotriva sa. Orice s-ar spune, rămâne însă o enigmă gloria dobân<lilă de către unii dintre reprezentanţii celebri ai „artei de avangardă". În condiţiile în care cuiva îi vine ideea. să împacheteze o porţiune din litoralul australian în material plastic şi nu este un nume de rezonanţă în contextul cultural contemporan, tentativa sa are zero şanse de reuşită. În condiţiile în care, însă, acest lucru II face Christo, el va fi aplaudat. A introduce într-o sală de expoziţii un număr determinat de cai, de culori diferite, reprezintă, dacă gestul este săvârşit de către un anonim, o simplă „trăsnaie", neluată în seamă de nimeni. Atunci când operaţiunea se desfăşoară însă din iniţiativa lui Iannis Kunelis, ea devine celebră şi are toate şansele să rămână „nemuritoare", consemnată fiind în cronicile de specialitate, în tratatele de istorie a artei moderne. Observaţii asemănătoare se pot face şi în legătură cu poezia „concretă", cu teatrul de improvizaţie – Happening –, terenul pe care se experimentează astăzi cu precădere căutările noii avangarde.

Se pare, însă, că moştenitorii lui Socrate nu au ştiut întotdeauna să utilizeze partea din marele tezaur al ironiei ce le-a revenit. Spre

deosebire de înţeleptul condamnat la Atena, în anul 399 î.e.n., reprezentanţii avangardei artistice moderne au devenit victimele propriilor lor intenţii. Ce rezultă, cu toate acestea, obiectiv, la orizontul culturii contemporane? Rezultă fenomenul unei arte care simulează că „nu spune nimic", dar care stârneşte, totuşi, reacţii violente, replici înflăcărate, incitând spiritele cele mai diverse.

Ironia artistică modernă posedă o dimensiune ambiguă. *Ambiguu*, într-o primă accepţiune, ar însemna ceva ce poate fi interpretat în mai multe feluri. Ambiguitatea se referă la acele sensuri latente ale unui obiect care, în funcţie de experienţa privitorului, ascultătorului sau cititorului, pot să se impună, la un moment dat, mai mult decât altele. Ironia ambiguă, profesată în cadrul mişcărilor artistice de avangardă, se întemeiază pe faptul că noi, în ciuda confortului material de care am ajuns să dispunem, în ciuda marilor achiziţii pe care am ajuns să le obţinem în domeniul ştiinţei şi al tehnicii, ne cunoaştem, totuşi, foarte puţin. Când Alexis Carrel a publicat, înainte de război, cartea menită să facă destulă vâlvă, *Omul, această fiinţă necunoscută*, sentimentul de incertitudine în legătură cu viitorul nostru nu se făcea parcă atât de presant simţit ca astăzi. În pragul secolului XXI, omenirea se află în situaţia de a deţine o cantitate enormă de informaţie cu privire la lumea din jur, reuşind să trimită mesageri cosmici în diferite părţi ale „cerului înstelat", fără a se cunoaşte pe ea însăşi decât extrem de vag. La tulburătoarele întrebări kantiene: „Ce pot să ştiu?", „Ce pot să fac?", „Ce sunt în drept să sper?", „Ce este omul?", mişcările artistice moderne propun ea răspunsul să fie dat de fiecare, în lumina acelei capacităţi de înţelegere ce ne este proprie în mod individual. „Ce pot să ştiu" implică, de la bun început, recunoaşterea faptului că totul nu se poate şti. În *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), Heidegger era de părere că şi celelalte două întrebări formulate de către filosoful din Königsberg presupun anumite limite, ce trebuie recunoscute tacit. „Ce trebuie să fac" presupune că nu orice poate fi făcut, că nu totul poate fi făcut. „Ce sunt în drept să sper" presupune că anumite speranţe au mai multe şanse de izbândă decât altele. Numai răspunsul la a patra întrebare: „Ce este omul?" nu comportă niciun fel de limite care ar putea fi întrevăzute. În condiţiile mişcărilor artistice moderne, pare a se fi optat pentru un răspuns a priori: omul este o fiinţă ce nu poate fi indiferentă faţă de ceea ce.se petrece în jurul său. A stimula omul să reflecteze în legătură

cu situaţia sa în lume constituie tot ce arta poate realiza mai bun. Pentru satisfacerea unui asemenea imperativ nu trebuie fixate niciun fel de limite. Fiecare este în drept să se înţeleagă pe sine, în lumina noilor situaţii pe care artistul d le evocă. Şi chiar dacă răspunsul oferit se va dovedi insuficient, nu trebuie uitat că orice răspuns la întrebarea „Ce este omul?" comportă un anumitgrad de naivitate.

Astfel, astăzi în sălile de expoziţii, pe culoarele muzeelor se discută despre arta modernă de către oameni care cunosc puţin în acest domeniu, dar care declară că nu pot fi indiferenţi „faţă de ceea ce se petrece". A-l determina pe cineva să nu fie indiferent faţă de un fenomen oarecare e mare lucru. Aceasta înseamnă a-l angaja în determinarea cursului respectivului fenomen, în consens cu interesele pe care omul le nutreşte. Poate că „socratizarea" artei moderne a fost, totuşi, necesară, în anumite condiţii şi într-un anumit timp. Poate că, dacă publicul nu ar fi fost şocat de ceea ce i se prezenta în ipostaze de artă, într-o anumită perioadă, angajarea lui de astăzi nu ar fi avut aceeaşi dimensiune.

Se şopteşte, timid, câteodată, că prin experienţele întreprinse în prima jumătate a secolului nostru, arta modernă a realizat un nou iluminism, reuşind să capteze atenţia publică asupra sa într-o asemenea măsură, încât astăzi, pretutindeni în lume, arta a devenit o problemă. socială importantă. Oamenii discută cu mai puţină răspundere despre focarele de război nou ivite, despre foamete, despre bunăstare, despre egalitate şi dreptate socială, decât despre artă. Ceva s-a produs, totuşi, în lumea noastră. Chiar dacă acest lucru trece acum neobservat. Altminteri, nu ar avea sens speranţele pe care ni le punem astăzi în artă, interesul pe care-l nutrim cu toţii pentru situaţia artei în lume, chiar atunci când unii dintre noi nu. Înţeleg bine ce contemplă, nu înţeleg bine ce ascultă şi ce privesc.

Fantastică este moştenirea lui Socrate!

DRUMURILE CARE DUC SPRE „NICĂIERI".

Pe pământ, orice drum nu poate duce decât pe pământ. Dacă vom accepta ideea că pământul este al oamenilor şi că, indiferent de continente, indiferent de regiuni, pământul constituie o realitate intimă a tuturor celor care îl locuiesc, cu puţină imaginaţie şi cu anumite concesii făcute poeziei, am putea să ne împăcăm cu gândul că există drumuri care nu duc în nicio parte. Drumurile pornite de pe pământ şi ducând tot pe pământ ne conduc, practic, spre „nicăieri".

Acest teren, al lui „nicăieri”, a fascinat cel mai mult minţile dispuse către speculaţie, din toate timpurile.

Printre notele principale ale idealismului dintotdeauna, se cere reţinută şi această tentaţie de a face abstracţie de spaţiul şi timpul în care oamenii trăiesc, de a discuta despre problemele oamenilor ignorând determinaţiile lor, locale, naţionale, continentale, ignorând determinaţiile lor istorice. În formele sale mai puţin ofensive, o asemenea modalitate de reflecţie asupra condiţiei omului în lume pare a se confunda cu poezia. Toate textele filosofice idealiste de prestigiu îşi datorează o bună parte din forţa de seducţie pe care o deţin „laturii” lor poetice.

În condiţiile lui „nicăieri” nu trebuie să ţii seama de deosebirile dintre oameni, de interesele pe care le nutresc diferite grupuri sociale, de accesul la valorile culturii şi aspiraţiile specifice diferitelor categorii de populaţie. Există, fără îndoială, anumite limite, anumite reguli, anumite principii, pe care şi filosofia speculativă e nevoită, în funcţie de epoci, în funcţie de precedente, să le respecte. În ce priveşte Valoarea de adevăr a ideilor enunţate ori susţinute, ele nu prezintă, însă, nicio importanţă. Condiţia principală a reflecţiei filosofice speculative este aceea de a nu i se pretinde să se legitimeze după criteriile adevărului, prin confruntare cu practica. Astfel, oricât de amăgitoare, reflecţia filosofică speculativă rămâne întotdeauna ineficientă pe plan practic.

Marea revoluţie pe care o realizează Marx în filosofie constă, printre altele, în denunţarea caracterului neputincios al reflecţiei lipsite de suport real, al reflecţiei făcând abstracţie de existenţa concretă a oamenilor. Misterul filosofiei – ne învaţă Marx – dispare atunci când încercăm să înţelegem oamenii în sistemul de raporturi reale pe care le au unii cu alţii, într-o epocă determinată şi într-o societate determinată.

Oamenii pot fi înţeleşi, în mod fals, fie în condiţiile unei tratări „poetice”, fie în condiţiile unei tratări rigide şi absolutizante a realităţilor sociale dintr-o epocă sau alta, dintr-o parte a globului sau alta. Reflecţia filosofică rigidă, realizată în condiţii de absolutizare a unor adevăruri minore, nu e mai puţin nocivă decât reflecţia filosofică speculativ-poetică.

Mai mult decât oriunde, parcă, pe terenul acesta, al întrebărilor şi răspunsurilor care se formulează astăzi cu privire la rolul şi locul

artei în viaţa oamenilor, există tentaţia absolutizărilor, atât într-un sens cât şi în celălalt. Pe nesimţite, te vezi atras în cursa unei definiţii convenabile şi la prima vedere convingătoare. De aici, un anume dogmatism subteran, profesat inconştient de către foarte mulţi binevoitori.

O analiză lucidă a sferei şi conţinutului conceptului contemporan de artă nu va putea să nu ţină seama, atât de influenţele trecutului pe care îl avem în spate, cât şi de aspiraţiile estetice noi ce se fac simţite, în diferite grade, în cadrul culturilor naţionale contemporane. Prezentul estetic se referă, deopotrivă, la valorile recunoscute, care au supravieţuit timpului şi care îşi spun cuvântul în materie de tot ceea ce poate să însemne gust artistic, cât şi la situaţiile cele mai recente. „Oamenii

— Scria Marx în 28 *Brumar al lui Ludovic Bonaparte* – îşi făuresc propria lor istorie, dar nu prin libera lor voinţă, nu în împrejurări alese de ei înşişi, ci în împrejurări care preexistă nemijlocit, în împrejurări date, pe care le moştenesc de la înaintaşii lor. Tradiţia tuturor generaţiilor defuncte împovărează ca un coşmar minţile celor în viaţă. Şi tocmai atunci când par preocupaţi să se transforme pe ei şi lucrurile din jur, să făurească ceva ce n-a mai fost, tocmai în asemenea epoci… oamenii invocă, temători, spiritele trecutului, îşi însuşesc numele, lozincile de luptă, obiceiurile lor”.

Nu încape discuţie, toate accepţiunile conceptului de artă, înregistrate pe parcursul secolelor şi în condiţiile diferitelor culturi, trimit la arta ce ne este accesibilă nouă astăzi. Încercând să delimităm sfera şi conţinutul conceptului contemporan de artă, noi suntem datori să ţinem seama că el se referă la o realitate inepuizabilă şi că ea nu poate fi înţeleasă decât ea totalitate de accepţiuni, totalitate de cazuri, totalitate de situaţii, totalitate de reprezentări şi idei estetice, exprimate într-un câmp cultural determinat. [Astfel, permanent ne vom vedea nevoiţi să ne referim la artă în condiţiile în care aceasta, totuşi, scapă oricărei definiţii rigide, în condiţiile în care, încercând să obţinem anumite certitudini, uităm că ne aflăm pe terenul nesiguranţei prin excelenţă, în condiţiile în care, încercând să prevedem un anumit curs al devenirii fenomenelor ce au loc acum, uităm că ele se sustrag de la orice fel de norme prestabilite.

A nu te lăsa copleşit de îndoială, a nu ceda în faţa greutăţilor, a nu cădea pradă pesimismului, a acţiona în consens cu imperativele

viitorului reprezintă singura poziţie la care suntem chemaţi să subscriem ca oameni ai secolului XX. Într-un veac atât de frământat, în care pasiunea pentru noutate îmbracă forme tot mai spectaculoase, într-un veac în care dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii şi-au spus cuvântul, prin apariţia unui nou sistem de instituţii culturale, prin apariţia de noi materiale, de noi produse, de noi preocupări, de noi plăceri, estetica se cere concepută într-o lumină nouă.

Ne-am referit, în încercarea noastră de a determina conceptul contemporan de artă, la diferite poziţii şi idei, reţinute în legătură cu situaţiile artistice care s-au succedat pe continentul european. Ar fi greşit, totuşi, să se reţină concluzia că arta poate fi definită doar în lumina ideilor exprimate până acum şi a situaţiilor trecute de noi în revistă. Conceptul de artă se referă la o realitate în permanentă devenire. E necesar să înţelegem că numai totalitatea observaţiilor care se pot face în legătură cu ceea ce s-a înregistrat până acum în acest domeniu poate oferi doar o reprezentare relativ completă, pe care să ne putem sprijini în determinarea conceptului contemporan de artă.

Noi suntem obişnuiţi să discutăm mai mult despre artă „în general”, când, de fapt, arta există numai ca totalitate de cazuri, structurate într-un anumit fel, în cadrul fiecărei societăţi şi în cadrul fiecărei epoci.

A face abstracţie de modul cum se prezintă conceptul de artă în cadrul diferitelor tipuri de societate existente astăzi înseamnă a ne asuma, de la bun început, riscul unui important tribut ce va trebui plătit erorii.

Punându-ne în faţa unor situaţii atât de diverse, în faţa unor experienţe atât de greu de cuprins, în faţa unei diversităţi atât de mari de cazuri, arta contemporană ispiteşte spiritele comode, în sensul absolutizării notelor neesenţiale ce se pot reţine cu privire la sfera, conţinutul, dialectica şi formele ei de manifestare. Conştiinţa acestui fapt însă ne va permite să sesizăm mai bine dimensiunea erorii în care se stăruie.

Se cer, dintr-o atare perspectivă, reţinute, în mod deosebit, o seamă de observaţii sau idei eu privire la determinaţiile de ordin naţional ale conceptului contemporan de artă.

Adeseori, în cadrul dezbaterilor actuale de estetică, pot fi întâlnite chiar încercări de teoretizare a poziţiei potrivit căreia

aspectul naţional, condiţionarea naţională a artei nu prezintă nicio importanţă.

Nimeni nu tăgăduieşte importanţa laturii *universale* din structura conceptului contemporan de artă, componentă ce constituie o realitate vie, la nivelul tuturor manifestărilor estetice care au loc astăzi. Peste tot asistăm la numeroase încercări de depăşire a condiţiilor locale şi regionale, atât în arhitectură, în plastică, cât şi în poezie, în muzică, teatru. Peste tot, parcă, astăzi aspiraţia spre universalitate se face mai mult simţită decât altă dată. O anumită unitate de motive şi tehnici, ce pare a se profila dincolo de ceea ce culturile naţionale au specific, reprezintă, de bună seamă, un argument în această privinţă. S-ar mai putea cita şi alte asemenea argumente, de care, în critica literară şi de artă, se abuzează destul de frecvent – avem impresia. Dar e tot atât de adevărat că, în ciuda aspiraţiilor sale la universalitate, arta contemporană nu a încetat de a fi naţională.

Cu tot schimbul de valori asigurat prin cantitatea imensă de traduceri, prin televiziune, radio, presă, disc, prin turism, tradiţiile naţionale au încă un greu cuvânt de spus în ce priveşte modul de transfigurare a realului în artă, în ce priveşte receptarea artei, în ce priveşte influenţa pe care arta este chemată să o exercite, într-un fel sau altul, asupra conştiinţei publice.

S-ar putea vorbi, chiar, fără a cădea în ispită, despre o anumită receptare specifică diverselor naţiuni, a ceea ce obişnuit e denumit „elementul universal al artei”.

Ajungem, astfel, să ne ocupăm de cealaltă latură

— *Naţională* – a conceptului contemporan de artă. E posibil ca această componentă să fie mai puţin epatantă astăzi din punctul de vedere al sensibilităţii noastre, din punctul de vedere al noilor instituţii de difuzare a artei, care au apărut la orizontul culturilor. Dar nimeni nu ne dă dreptul la a o neglija sau nega.

A existat o perioadă în istoria esteticii – europene, mai ales – când s-a vorbit foarte mult despre „specificul naţional”, despre faptul că universalitatea artei nu poate fi înţeleasă decât ea o pluralitate de contribuţii culturale, determinate de specificul realităţilor şi al sensibilităţii estetice care le reflectă. S-a exagerat, indiscutabil, în spiritul mentalităţii romantice, atunci când specificul naţional a fost proclamat drept criteriul fundamental al oricărei judecăţi în materie de artă. S-a exagerat, indiscutabil, atunci când problema specificului

naţional a fost redusă la o problemă de culoare locală, de pitoresc, de etnografie facilă. Toate acestea nu ne dau înisă dreptul acum la o exagerare în sens dnvers, minimalizând aportul specific al artelor, din fiecare ţară şi de pe fiecare continent, la realizarea impunătorului edificiu al artei contemporane, cu toate zbaterile pe care am putut să i le sesizăm în paginile parcurse până acum, cu tot evantaiul

de experienţe şi tentative pe care l-am. urmărit, cu toate confuziile pe care le-a generat, într-o serie de cazuri.

E fapt de experienţă curentă că, departe de a fi o „iluzie romantică", problema specificului naţional îşi are un incontestabil fundament în dinamica fenomenului spiritual prezent.

Arta contemporană a renunţat, desigur, la tentativa de a şoca, prin exploatarea efectelor etnografice facile, prin exploatarea acelui „specific naţional" de suprafaţă, anecdotic ori pitoresc. Arta contemporană a renunţat, desigur, în majoritatea cazurilor, la ambiţia de a fi specific naţională la modul declarativ.

Înseamnă oare că, prin asta, ea şi-a pierdut naţionalitatea, că a devenit „eminamente universală", permiţându-ne, fără niciun fel de riscuri, să tragem concluzii, să descoperim principii valabile în orice condiţii culturale şi sociale?

Putem deduce oare de aici că tendinţa spre universalitate reprezintă determinanta principală a artei contemporane?

Răspunzând prin „*da*", la oricare dintre cele două întrebări – şi eu atât mai mult la amândouă – formulate anterior, noi riscăm a ne aventura pe un teren unde ideile se bazează mai mult pe excepţii decât pe totalitatea cazurilor. Pentru că, la orice aspect al artei contemporane ne-am referi, va trebui să recunoaştem un ritm interior oarecare, propriu unei culturi sau alteia, va trebui să recunoaştem chiar, în absenţa fondului figurativ, logic sau melodic prim, credinţa în anumite valori, preferinţa pentru un anumit mod de a fi, ataşabile şi ele, cu rare excepţii, la o cultură sau alta. Nu trebuie uitat că, reprezentând materia structurată, transformată, transfigurată pe linia unor speranţe determinate, arta apare ca domeniu în cadrul căruia fiecare naţiune existentă îşi făureşte miturile de care are nevoie. Astfel, arta se găseşte în situaţia de a prezenta şi reprezenta o cultură naţională, nu numai din unghiul unei sensibilităţi şi al unei viziuni

aparte, dar şi printr-o atitudine particulară faţă de lume, printr-un sistem de exigenţe profund ancorat într-o realitate dată, printr-un corp de interese pe care o comunitate determinată le manifestă într-un moment sau altul al istoriei sale.

Va trebui recunoscut, deci, faptul că există anumite mituri specifice, care se fac simţite nu numai pe planul civilizaţiei universale contemporane, dar şi pe planul culturilor naţionale, în afara cărora arta nu poate fi concepută: miturile diferitelor teme, miturile diferitelor probleme de ordin social, politic, moral; miturile diferitelor tehnici, ale diferitelor soluţii, ale diferitelor personaje; miturile diferiţilor scriitori şi artişti.

Rezultă, aşadar, că, în fiecare ţară, arta contemporană se află integrată într-un ansamblu specific de mituri ce constituie expresia unei ideologii naţionale specifice, adică a unui sistem de reprezentări prin care membrii unei comunităţi naţionale interpretează realitatea. Voluntar sau involuntar, arta contemporană cultivă interesul pentru acele probleme de ordin uman ce corespund cel mai mult nevoilor pe care comunităţile naţionale le resimt. E de la sine înţeles că aceste nevoi îşi au rădăcinile lor sociale şi istorice, că ele sunt determinate, pretutindeni, de ceea ce s-a petrecut anterior în spaţiul culturilor naţionale respective: tradiţii, obiceiuri, moravuri etc.

Răspunzând prin „*nu*”, la oricare dintre cele două întrebări formulate mai sus – şi ou atât mai mult la amândouă – riscăm să ne aventurăm pe un drum deopotrivă caduc, pentru că, la orice aspect al artei contemporane ne vom referi, ne va fi imposibil să nu recunoaştem şi existenţa unor tipuri de condiţionare socială a artei ce depăşesc limitele culturilor naţionale.

E clar că, în climatul actual de civilizaţie, se petrece un gigantic transfer de influenţe mutuale, sau aproximativ mutuale, între diversele culturi naţionale – transfer care era imposibil de conceput mai înainte, la aceleaşi dimensiuni impresionante.

E de asemenea clar că, în „climatul” actual de civilizaţie, se dovedeşte imposibilă izolarea naţională totală a culturilor, izolarea naţională totală a artiştilor şi scriitorilor.

Dar ar însemna să comitem o eroare menită a pune sub somnul întrebării însăşi utilitatea eforturilor noastre, absolutizând componenta universală a conceptului contemporan de artă. Căci fiecare ţară îşi are problemele sale, îşi are exigenţele sale, de care artei

i-a fost întotdeauna imposibil să facă abstracţie, să se ridice deasupra lor.

Trebuie luat în considerare, apoi, şi caracterul deosebit al diferitelor formaţiuni sociale contemporane, determinant, şi el, pentru o înţelegere conformă cu adevărul sferei şi conţinutului conceptului actual de artă.

Se utilizează frecvent, bunăoară, de mai multe decenii, termenul de *artă socialistă*, desemnând creaţia artistică realizată în condiţiile noii societăţi, în care arta posedă un anumit statut, unde anumite teme, unde anumite probleme, unde anumite idealuri predomină mai mult decât în altă parte.

Termenul de artă socialistă va desemna, prin urmare, arta creată în condiţiile societăţii socialiste, inspirată de realităţile socialiste şi destinată unui public nutrind anumite speranţe, anumite idealuri. Termenul de artă socialistă desemnează, din acest punct de vedere, un grup foarte vast de fenomene, toate în nemijlocită legătură cu eforturile de făurire a noii societăţi şi de formare a unui om nou.

Evident, arta creată în condiţiile societăţii socialiste comportă o seamă de determinaţii, de ordin naţional mai ales, ce nu pot fi ignorate. Nu ne este permis nicio clipă să uităm că, în funcţie de realităţile sociale din fiecare ţară ce construieşte socialismul, în funcţie de sistemul de valori constituit, în funcţie de tradiţiile existente, în funcţie de baza materială creată, arta posedă un anumit statut, care se cere înţeles diferenţiat faţă de statutul pe care îl poate avea arta în alte ţări socialiste. Va fi imposibil să nu se răsfrângă, într-un fel sau altul, în creaţia artistică a unei ţări socialiste, frământările de ordin specific pe care oamenii le au, preocupările lor spirituale, gusturile de care dispun, aspiraţiile pe care le nutresc, idealurile sub semnul cărora acţionează. Chiar problemele de ordin social mai vast intervin şi ele altcum în condiţiile noii societăţi decât în condiţiile societăţii capitaliste. Difuzarea artei, accesul pe care diferitele categorii sociale îl au la artă, se prezintă diferit în condiţiile socialismului. Reţeaua instituţiilor de cultură, programul acestora, subvenţiile pe care le primesc din partea statului apar aici ca fiind condiţionate de o politică clarvăzătoare, urmărind modelarea conştiinţelor, formarea gusturilor în consens cu idealul uman al socialismului. Din acest punct de vedere, va trebui să recunoaştem că arta, înţeleasă în calitate de sistem de obiecte, de fenomene sau experienţe culturale, se prezintă şi ea în

lumina unei problematici specifice[3].

În condiţiile noi societăţi, arta îndeplineşte o funcţie socială importantă, iar artistul, fiind conştient de aceasta, caută să contribuie, în mod eficient, la îndeplinirea acestei funcţii, la satisfacerea ei. Desigur, fenomenul angajării conştiente a artistului, prin opera sa, în numele unor soluţii sociale importante, al unor opţiuni Umane superioare, nu apare ca fiind specific numai artei socialiste. Există o artă angajată care poate fi desluşită şi dincolo de distincţia dintre realităţile sociale socialiste şi cele nesocialiste.

În condiţiile socialismului, însă, apare fenomenul convingerii unanime a artiştilor şi scriitorilor că arta constituie un factor activ în procesul de formare a conştiinţei. noi şi că ea trebuie astfel utilizată, încât să-şi îndeplinească cu maximum de eficacitate această funcţie importantă. Neputându-se ridica deasupra culturilor naţionale existente, arta contemporană, indiferent de transformările prin care trece, indiferent de dificultăţile pe care le întâmpină vremelnic în căutarea unor soluţii proprii pentru problemele spirituale ale timpului, rămâne, permanent, o realitate naţională, iar raporturile ei cu societatea vor trebui discutate din această perspectivă.

Toate acestea sunt adevăruri de care, în cadrul unei analize sistematice a fenomenului artistic contemporan, e necesar să se ţină seama.

Noi am trecut în revistă unele situaţii în care arta apare condiţionată, atât de o serie de tradiţii, valabile în cadrul diferitelor câmpuri culturale, cât şi de reprezentările pe care diferite categorii de populaţie şi le fac despre artă, în lumina culturii de care dispun, în lumina valorilor la care au acces, în lumina termenilor pe care-i utilizează, în lumina timpului liber ce le este hărăzit.

Noi am mai trecut în revistă alte situaţii, în care conceptul de artă apare condiţionat de o serie de ambiţii ce se fac simţite, în momentul de faţă, în perimetrul însuşi al artei – atât în sensul refuzului popularităţii caduce, traductibil prin multe atitudini înregistrate în cadrul mişcărilor artistice de avangardă, cât şi în sensul efortului de a cuceri publicul, cu orice preţ, în sensul realizării unui

---

[3] A se vedea în această privinţă articolul lui Gheorghe Stroia : Forţa educativă a artei socialiste, publicat în Era socialistă, nr. 20/1974.

succes de piaţă, a unui succes de moment.

Lumea de astăzi se referă la artă, aşa cum am putut constata, având în vedere fie situaţii dintr-o categorie, fie situaţii din cealaltă.

În aceste condiţii, conceptul de artă este manipulat astfel, încât permanent stăruie o anumită cantitate de confuzie. Nu o dată, fiecare înţelege prin artă cu totul „altceva" decât preopinentul său prezumtiv. Dialogul contemporan despre artă posedă, de aceea, nu de puţine ori, semnificaţia unei convorbiri între surzi.

Aceleaşi intenţii sunt urmărite în cadrul unor tipuri de limbaj şi al unor sisteme de gândire „ermetice", devenind accesibile integral doar celui ce le practică; în ciuda ţintei comune, participanţii la „acţiune" pornesc în direcţii diverse.

Va trebui să ne consolăm, însă, cu gândul că până şi atari situaţii paradoxale sunt în măsură să ne ajute la determinarea sferei şi conţinutului adevăratului concept contemporan de artă. E limpede că arta se defineşte astăzi în lumina tuturor cazurilor posibile pe care le aduce în discuţie, unele negându-le pe celelalte, în lumina tuturor reprezentărilor şi ideilor despre ceea ce se petrece în câmpul ei, care circulă în cadrul diferitelor culturi sau zone culturale mai vaste, în lumina ambiţiilor care sunt nutrite, în lumina experienţelor care se întreprind, în lumina speranţelor pe care oamenii şi le pun în artă.

De aceea, drumurile care pornesc de la o situaţie artistică sau alta nu pot conduce decât spre artă.

În domeniul artei – ar spune Heidegger – orice drum, pornit dintr-un punct sau altul, nu duce decât la artă. În imperiul artei, orice drum duce spre „nicăieri".

DREPTUL LA ARTĂ

Implicată în viaţa omenirii contemporane, sub aspecte atât de diverse, arta devine astfel o „problemă politică", pe care niciun guvern nu poate s-o ignore. Prin atracţie sau repulsie, ea antrenează astăzi forţe sociale uriaşe. În funcţie de realităţile culturale din fiecare ţară, speranţele pe care oamenii şi le pun în artă se constituie în sisteme autonome, funcţionând într-un anumit ritm, raportându-se la producţia, la administraţia, la morala diferitelor grupuri sociale, potrivit unor cerinţe specifice.

Lumea de astăzi, judecată în totalitatea ei, se interesează de artă, îşi pune mari speranţe în artă, dar arta reprezintă – aşa după cum am mai arătat – ceva extrem de complex şi eterogen. Nu ar fi cazul să

ne întrebăm, pe un plan ceva mai concret: cine sunt cei care se interesează de artă? Cine sunt cei care îşi pun atâtea speranţe în artă? Arta se raportează la oameni, în secolul XX, în lumina câtorva concepte al căror conţinut şi sferă e cazul, poate, să încercăm a le preciza.

Primul dintre aceste concepte este conceptul de *public*. Publicul se defineşte, într-un sens foarte larg, drept totalitatea oamenilor ce frecventează arta; acesta ar fi, la modul ideal, publicul general al artei. E necesar şi aici, însă, să procedăm la unele distincţii, în lumina experienţelor culturale din ultimele secole. Noţiunea de public a intrat în circulaţie relativ recent. Semnificaţiile ei principale trebuie puse în relaţie cu o anumită stare de lucruri, proprie istoriei popoarelor din Europa. Public desemna, în antichitatea romană, ceea ce apărea ca fiind de interes sau folosinţă comună. Până astăzi, termenul de public şi-a conservat această accepţiune. Ulterior, însă, a intervenit şi o altă accepţiune a termenului de public. De data aceasta, public reprezintă totalitatea celor ce au interese comune în legătură cu un anumit obiect, în legătură cu o anumită situaţie creată, în legătură cu o anumită instituţie, în legătură cu o anumită forţă.

Termenul de public – literar, artistic, teatral, muzical – aşa cum îl utilizăm noi astăzi, se impune în mare măsură după Renaştere, odată cu apariţia instituţiilor de comunicaţie estetică specializate.

Printre notele specifice conceptului de public se cer reţinute cu prioritate aspiraţiile comune, speranţele comune, idealurile comune, interesele comune în lumina cărora anumite categorii de populaţie, constituite după alte criterii decât cele care grupează pe membrii diferitelor pături sau clase sociale în ierarhiile consacrate într-o anumită epocă, se raportează la diferite evenimente, la diferite manifestări, la diferite situaţii culturale. Caracteristic fenomenelor în care conceptul de public apare implicat se dovedeşte faptul că întotdeauna ele aduc în discuţie ideea de *spectacol*; ceva a avut, are sau urmează să aibă loc şi, în funcţie de acest lucru, intervin o serie de trăiri, o serie de sentimente, o serie de reacţii pe care un ansamblu de indivizi, proveniţi din grupări sociale diverse, în limitele unui spaţiu socio-cultural determinat, le realizează în mod asemănător. Conceptul de public trimite, astfel, întotdeauna la un tip de raportare faţă de ceea ce „se petrece” sau urmează „să se

petreacă", în condiţiile căreia indiferenţa devine imposibilă. Evenimentul poate fi refuzat sau acceptat, aplaudat sau huiduit, de către fiecare dintre cei ce constituie publicul acestuia, dar în niciun caz faţă de el nu se poate rămâne indiferent.

Chiar indiferenţa, afişată ostentativ de către publicul unui anumit eveniment, se cere interpretată ca o formă particulară de refuz. Pentru a nu fi indiferent faţă de ceva, e absolut necesar să te găseşti implicat în desfăşurarea lui şi în consecinţele pe care le poate avea pentru viaţa colectivităţii din care faci parte. Conceptul de public defineşte, în lumina unor asemenea distincţii, o totalitate de indivizi participând, nemijlocit, la un eveniment sau spectacol de o anumită natură.

În absenţa participării la „spectacol", publicul e de neconceput. Publicul teatral, publicul muzical, publicul literar, publicul artelor plastice constituie grupări temporare de indivizi, pe linia experienţei comune încercate în contactul cu manifestările artistice de un anumit tip, ce au avut loc într-un spaţiu socio-cultural determinat.

Conceptul de public sugerează ideea unei atitudini comune, a unor sentimente comune, a unor poziţii comune faţă de ceva ce s-a petrecut, ce se petrece sau urmează să se petreacă.

Refuzul sau acceptarea trimit la o anumită interpretare critică a spectacolului la care ne referim. În condiţiile unei participări ce exclude abordarea critică a spectacolului ce are loc, conceptul de public devine inoperant. El se justifică numai în măsura participării conştiente la un anumit tip de spectacol.

Cei care participă la un „spectacol" oarecare realizează o anumită experienţă comună, pe linia căreia se vor putea regăsi uniţi, atunci când vor fi puşi în situaţia să-şi manifeste aspiraţiile, speranţele, idealurile.

Arta, dintr-o atare perspectivă, se justifică drept liant social de neînlocuit. Prin intermediul aceloraşi experienţe estetice, oamenii se afirmă ca solidari, indiferent de straturile sociale din care provin, în apărarea aceloraşi interese umane, în promovarea aceloraşi valori spirituale, în afirmarea aceloraşi principii de conduită individuală. Prin intermediul aceloraşi experienţe estetice, oamenii se descopăr ca făcând parte din aceeaşi plasmă umană unică, ce defineşte o epocă şi o societate în materie de gusturi, în materie de sentimente şi trăiri, în materie de aspiraţii, speranţe, idealuri.

Condiţia principală a publicului este, aşadar, participarea la acelaşi spectacol şi raportarea critică faţă de el. Integrarea, însă, în spectacol şi consumarea lui „din interior", aşa cum încerca Nietzsche, în *Originea tragediei*, să ne sugereze prin termenul de *dyonisiac*, exclude condiţia de public. Hedonismul artistic pur, inclusiv sub aspect estetic, nu poate fi înţeles pe baza conceptului de public.

Dacă la artă ne raportăm doar ca la un sistem de plăceri aparte, atunci e necesar să operăm cu alte concepte decât cel de public. Tocmai legat de această situaţie, multe studii de estetică mai noi ne propun să luăm în considerare şi un alt termen – acela de *masă*.

Apariţia noilor mijloace de comunicaţie şi a noilor tehnici ne obligă să avem în vedere posibilitatea difuzării artei în viaţa diferitelor comunităţi şi colectivităţi umane, astfel manipulată, încât să nu intereseze decât din perspectiva „principiului plăcerii". Milioane de oameni merg astăzi la cinema, doar pentru a încerca plăcerea participării la o acţiune filmică spectaculoasă, în cadrul căreia realul şi imaginarul pot fuziona oricât, neinteresând nimic altceva decât satisfacţia unui deznodământ în consens cu ceea ce spectatorul aşteaptă, vrea, doreşte. Milioane şi milioane de oameni se raportează la muzică doar în lumina unui fond sonor, ce „produce plăcere", în condiţiile în care, aparatul de radio fiind deschis, se poate consuma dejunul, se poate servi o cafea, te poţi relaxa. Milioane şi milioane de oameni, din toate timpurile, au receptat anumite forme ale muzicii şi prin participare directă la ritmurile ei, în condiţiile a ceea ce se numeşte dans. Evident, cei care dansează în ritmurile unei melodii executate de către o orchestră de muzică de dans nu constituie publicul respectivei orchestre.

Dacă noi ţinem seama că astăzi, pe lângă instituţiile teatrului, sălii de concerte, muzeului, galeriei de artă, cinematografului, mai intervin şi radioul, televiziunea, firmele producătoare de discuri, editurile şi librăriile specializate în literatura care „să producă plăcere", publicaţiile ilustrate, de tot felul, magazinele oferind replici, copii şi reproduceri după diferite opere, mai mult sau mai puţin celebre, ce reţin, cu precădere, aspectul anecdotic, de suprafaţă al acestora, atunci suntem nevoiţi să admitem că arta contemporană se raportează la diferite categorii umane în lumina a doi termeni: *publicul* şi *masa*.

Prin opoziţie cu publicul, *masa* ar aduce în discuţie, în primul

rând, integrarea fără discernământ în sistemul de plăceri al unui produs estetic oarecare. Importantă devine numai „satisfacţia"; dincolo de plăcerea încercată nu interesează nimic.

Conceptul de *masă*, prin opoziţie cu cel de public, implică, astfel, participarea la un spectacol artistic determinat, în condiţiile în care atitudinea, poziţia, aspiraţiile, speranţele şi idealurile celui care participă prezintă prea puţină importanţă. Totul se rezumă la „senzaţia de plăcere" încercată în condiţiile contemplării respectivului spectacol.

Conceptul de malsă aduce în discuţie problema unor grupări umane care se raportează la artă doar în lumina coeficientului de plăcere pe care aceasta poate să-i producă.

Conceptul de masă presupune o poziţie umană pasivă în legătură cu orice spectacol ce a avut, are sau urmează să aibă loc. În condiţiile masei, arta prezintă valoare numai pe linia a ceea ce se prezintă în calitate de *divertisment*, adică uitare de griji, evadare din sistemul de răspunderi sociale grave, transfer de pe planul realului pe planul sărbătorescului, de pe planul responsabilităţii pe planul ludicităţii.

Am mai avut ocazia să ne referim la cele două concepte, de *public* şi de *masă*. Ceea ce se dovedeşte necesar să reţinem acum este faptul că arta contemporană se raportează la diferite categorii de oameni – câteodată aceiaşi indivizi, structuraţi, însă, în funcţie de poziţia lor estetică, în chip diferit ca grupare – în două direcţii.

Există, astăzi, o artă „de masă" – accesibilă la milioane de oameni – vehiculată cu ajutorul noilor mijloace de comunicaţie şi există astăzi o artă vehiculată cu ajutorul instituţiilor sau mijloacelor tradiţionale de comunicaţie estetică – teatru, muzeu, sală de concerte etc. – a căror dimensiune a crescut şi ale căror funcţii s-au modernizat simţitor în ultimul secol. Dacă primul tip de artă aduce în discuţie conceptul de *masă*, cel de-al doilea aduce în discuţie conceptul de *public*.

Ca liant social, arta prezintă importanţă atât în ipostaza sa de *masă*, cât şi în ipostaza sa tradiţională de sistem de obiecte care se raiportează la ceea ce noi numim *public*.

Se cuvine să insistăm puţin asupra distincţiilor pe care le antrenează manifestările artistice din ultimul secol. Toate grupările sociale recunoscute, cu acces la marile achiziţii ale civilizaţiei contemporane, se raportează, în secolul XX, la artă ca un amsamblu de

valori la dare fiecare individ e în drept să participe, atât în numele satisfacţiilor pe care i le poate oferi arta, cât şi în numele acelei solicitări spre „altceva decât prezentul”, a acelei invitaţii la autodepăşire umană, la desăvârşire, la perfecţiune.

Apare limpede că oamenii de astăzi revendică, tot mai pronunţat, în funcţie de situaţia socială a fiecăruia, dreptul la artă.

Dar la care artă?

Manifestările artistice din ultimul secol oferă un asemenea evantai de posibilităţi de a ne raporta la artă, încât devine foarte dificil de formulat un răspuns, cât de cât precis, la întrebarea de mai sus. În lumina conceptului de public intervine posibilitatea unei distincţii, pe care omul de rând o operează în mod curent, între o artă „grea” şi o artă „facilă”. Există şi formulele: „muzică grea” şi „muzică uşoară”! Există spectacolul de „divertisment” şi există spectacolul presupus „dificil”, „serios”, pe care îl promovează numeroase instituţii artistice de prestigiu cultural recunoscut.

Există, astăzi, în reprezentarea celor mai mulţi oameni, o „artă care pune probleme”. De la Homer până la Hemingway, de la Esehyl până la Beckett, în literatură şi teatru; de la Bach până la Stravinsky sau Enescu, în muzică; de la Giotto până la Picasso, în pictură; de la Michelangelo până la Brâneuşi, în sculptură, pot fi urmărite drumurile artei care „pune probleme”. Faţă de un asemenea „tip de artă”, oamenii se raportează în lumina culturii artistice – pe care o posedă sau nu o posedă –, în lumina experienţelor estetice de care dispun, în lumina preocupărilor morale pe care le au.

Există, astăzi, în reprezentarea aceloraşi oameni, o artă care se defineşte tocmai prin aceea că „nu pune probleme că „place” în condiţiile în care nu e necesară o prea vastă cultură artistică, putând fi receptată de indivizi cu experienţe estetice foarte diverse, de vârste diverse, de preocupări şi mai diverse. Muzica populară se cere înţeleasă într-un atare sens; muzica uşoară, de asemenea; muzica folk, la fel. Tot la acest „tip de artă” trebuie „ataşate „unele cazuri pe care le aduc în discuţie artele decorative, literatura de amuzament, dansul – într-o seamă de ipostaze ale sale.

Va trebui să reţinem, deocamdată, observaţia că arta care „nu pune probleme” se defineşte mai mult în lumina conceptului de masă, decât a aceluia de public.

Realitatea artei fiind cea la care ne referim, oamenii operează în

funcţie de dificultăţile pe care le întâmpină, în funcţie de plăcerile încercate, de aspiraţiile nutrite, de nevoile lor spirituale, multe alte distincţii, ce trebuie măcar trecute în revistă.

La nivelul reprezentărilor contemporane despre artă, se disting cazuri în care oamenii discută despre artă şi speră în artă referindu-se, deopotrivă, la ceea ce pot întâlni în sălile de spectacole, în sălile de concerte, în muzee, în sălile de expoziţii, şi la ceea ce le parvine prin intermediul noilor mijloace de comunicaţie. Întâlnim însă şi cazuri când mulţi oameni se referă la artă având în vedere, fie tipul de artă care „pune probleme”, fie tipul de artă care „nu pune probleme”.

În funcţie de pregătirea culturală a fiecăruia, în funcţie de experienţele sale estetice, arta care *pune probleme* şi arta care *nu pune probleme* se traduc prin noi formule. Arta devine astfel *„acceptabilă”* sau *„neacceptabilă”*. „Arta acceptabilă44 va fi cea care corespunde aşteptărilor mele, nevoilor mele, aspiraţiilor mele, posibilităţilor mele de a mă referi la ea. „Arta inacceptabilă” va fi cea care mă va antrena într-o situaţie de revoltă împotriva a ceea ce artistul a încercat să-mi ofere.

Din altă perspectivă, arta devenită „acceptabilă” sau „neacceptabilă” se pretează înţelegerii noastre ca *„artă comodă”* ori *„artă incomodă”*.

Arta care „nu pune probleme”, arta care nu revoltă, care place devine, în sistemul reprezentărilor culturale actuale ale celor mai mulţi oameni, o *artă comodă*. Ea nu deranjează pe nimeni sau, în orice caz, deranjează pe foarte puţini; ea nu solicită prea mult reflecţia, aşa încât să obosească; ea nu pune pe nimeni în situaţii de inferioritate datorită faptului că posedă o cultură artistică puţin dezvoltată; ea poate fi gustată atât public, cât şi privat, atât în condiţiile unei instituţii culturale specializate, cât şi acasă, în faţa picupului, radioului, magnetofonului, televizorului.

În mentalitatea unor oameni, spectacolul teatral sau spectacolul muzical care are loc „în oraş” se traduce prin „artă incomodă”, datorită faptului că presupune deplasare, că presupune o anumită vestimentaţie, că presupune o anumită ţinută.

Din alt unghi de vedere, arta poate fi comodă fiindcă se înscrie în sfera tipului de artă ce-mi este familiar, în măsura în care intervine o experienţă estetică inedită, arta devine sau se dovedeşte incomodă. Mai ales în domeniul artelor plastice şi al arhitecturii, nu de puţine ori

însă, şi în literatură sau muzică, multe valori, recunoscute unanim ulterior, au întâmpinat, la început, o anumită rezistenţă din partea publicului, dovedindu-se „incomode”, chiar faţă de oameni care nu puteau fi apreciaţi ca necunoscători.

„Arta comodă” şi *„arta incomodă11* reprezintă o realitate estetică ce intervine în raport cu fiecare individ, dar şi în raport cu categorii umane mai vaste, cu anumite straturi ale publicului, bunăoară, sau în raport cu anumite grupări sociale, având anumite interese de ordin educaţional, de ordin moral, de ordin social sau politic în promovarea valorilor artistice care se nasc. Incomodează fiecare caz artistic nou ce inovează limbajul plastic sau limbajul muzical familiar publicului până atunci.

Când parcurgi definiţia pe care i-o dau artei dicţionarele de tot felul, nu poţi să nu rămâi impresionat de candoarea autorilor, pentru care arta reprezintă ceva foarte simplu, foarte uşor de înţeles, foarte uşor de dezbătut şi foarte uşor de rezolvat. Se preferă, de cele mai multe ori, un citat celebru, mărturia unui artist, menite a sprijini formula ce ni se propune. Raportate, însă, la problemele reale ale oamenilor, la reprezentările pe care oamenii şi le fac despre artă în diferite epoci, la reprezentările pe care lumea de astăzi şi le face despre artă, lucrurile se prezintă incomparabil mai complicat. *Arta comodă* şi *arta incomodă* devin formule traductibile, în mentalitatea unora dintre noi, prin altele, ce relevă resorturi inedite ale domeniului contemporan al artei. Arta poate deveni, din acest punct de vedere, *„simplă”* sau *„complicată* – *„Artă simplă”* devine arta care nu prezintă dificultăţi de receptare, „funcţionând” la nivelul unui limbaj artistic familiar, prin exploatarea stimulilor de ordin fizic şi vital din construcţia diferitelor forme. *„Artă complicată”* devine arta care aduce în discuţie noi resorturi ale umanului.

Aceeaşi realitate a artei, abordată din altă perspectivă, trimite la formulele de *„artă accesibilă”* şi *„artă inaccesibila” Artă accesibilă”* apare ca fiind arta ce poate fi contemplată de către orice persoană, ce poate fi frecventată de către oricine, neexistând niciun fel de piedici, nici de ordin cultural, nici de ordin material, în privinţa accesului la ea. „Arta accesibilă” şi „arta inaccesibilă” comportă, la rândul lor, noi posibilităţi de „traducere”. Arta devine, în asemenea cazuri, *„inteligibilă”* sau *„neinteligibilă”*. *„Arta inteligibilă”* va îngloba toate acele cazuri artistice care aduc în discuţie probleme umane a căror

abordare şi apreciere nu necesită decât un anume simţ estetic şi o educaţie estetică elementară, în consens cu datele generale ale unei culturi. *„Arta inteligibilă”* a unei mituri naţionale poate deveni „neinteligibilă” în condiţiile transferului ei în alt câmp cultural. Secolul XX aduce, totuşi, în discuţie, aşa cum am mai subliniat, problema anumitor tendinţe de universalizare a artei, atât pe linia „inteligibilităţii”, cât şi pe linia „neinteligibilităţii”.

Distincţia dintre „arta inteligibilă” şi „arta neinte ligibilă” se referă, însă, înainte de toate, la ceea ce noi desemnăm prin termenul de limbaj. *„Artă neinteligibilă”* devine, în aceste condiţii, arta care vorbeşte vechilor generaţii într-un limbaj nou, arta care vorbeşte publicului prin sisteme de forme neconsacrate încă, nerecunoscute încă. „Artă neinteligibilă” mai devine arta ce necesită o anumită cultură artistică, permanent de îmbogăţit, permanent de dezvoltat prin frecventarea obligatorie a tot ce apare ea inedit într-un câmp cultural determinat. Arta neinteligibilă devine, din acest punct de vedere, întotdeauna sinonimă cu arta aşa-zis *„cultă”*.

În ochii celor mai mulţi oameni, experienţele artistice de avangardă se traduc prin termenul de *„artă cultă”*, necesitând neapărat un anevoios proces de „iniţiere”, pentru a putea fi abordată, pentru a putea fi „înţeleasă”. *„Arta cultă”* apare, în condiţiile mentalităţii populare, ca stând sub semnul unui anume esoterism. De la dificultăţile elementare de lectură a poeziei scrise în vers alb şi până la dificultăţile de înţelegere a picturii unui Klee sau a unui Kandinsky, avatarurile tipului de *„artă cultă”* pot fi urmărite la nivelul diferitelor categorii ale publicului, chiar atunci când este vorba despre oameni familiarizaţi eu unele probleme noi de cultură, familiarizaţi cu foarte multe din achiziţiile civilizaţiei contemporane. Prin opoziţie cu termenul de *„artă cultă”*, apare termenul de *„artă divulgată”* sau *„popularizată* Aceasta devine arta care, prezentând anumite dificultăţi de lectură, e supusă – în funcţie de interese culturale determinate, câteodată, dar şi în funcţie de anumite interese comerciale, adeseori – unui tratament adecvat, în urma căruia e adaptată, ca literatură, fie pentru film (Tolstoi, Dostoievski, Hemingway, Steinbeck, Sartre), fie pentru Digest-uri, ca muzică, pentru tehnicile jazz-ului sau ale folk-ului, ca pictură, pentru reproducerile „color”, în cadrul albumelor de mare tiraj. Supusă la asemenea tratamente, din artă destinată publicului, arta devine „de masă”. Superproducţiile după *Eneida*, după

Cidul, după *Război şi pace*, după cele mai de seamă romane ale lui Dostoievski sau după Kafka, popularizează subiecte literare a căror parcurgere ar fi necesitat ore şi ore de concentrare intelectuală.

„Arta cultă” şi *„arta divulgată”* trimit la două sisteme de instituţii complet diferite. „Arta cultă” trimite întotdeauna la instituţia muzeului, la instituţia teatrului, la instituţia care se numeşte sală de concerte, la instituţia care se numeşte bibliotecă, la instituţia care se numeşte galerie de artă. Accesul aici este anevoios. Contemplarea artei este condiţionată aici, începând de la veşminte şi până la zâmbet, de un anumit comportament. „Arta divulgată” trimite la spectacolul ce poate fi urmărit la televizor, în „toaleta de casă”, la spectacolul ce poate fi urmărit în sala de cinematograf, în ţinută de lucru, la muzica ce poate fi ascultată în pauza de prânz de către omul care vrea să uite, pentru câteva minute, de grijile mărunte ale obiectului ce-l are de executat. „Arta cultă” presupune, din acest punct de vedere, un sistem de trăiri şi sentimente ce nu pot fi încercate decât în condiţiile timpului de sărbătoare, ale timpului de răgaz, pe când „arta divulgată” presupune trăiri şi sentimente estetice care pot fi încercate în condiţii mult mai democratice. „Arta cultă” presupune, din acest punct de vedere, un tip de spectacol dispunând de o anumită notă de solemnitate. „Arta divulgată” presupune, în asemenea condiţii, un tip de spectacol încercat la o scară umană mai firească, mai puţin solemnă.

Unii vor traduce raportul dintre *„arta cultă”* şi *„arta divulgată”* prin formulele de *„artă sacră”* şi *„artă profană”*, prima implicând o anumită atitudine şi o anumită ţinută solemnă, în prezenţa operei de artă, iar a doua presupunând o situaţie estetică în care satisfacţia poate fi încercată fără a fi nevoie de vreun transfer de pe planul comportamentului obişnuit pe planul unui comportament ritual.

În măsura în care „arta sacră” e vehiculată de instituţiile consacrate de comunicaţie artistică, ea devine *„artă* oficialăpe când „arta profană”, contemplată în faţa televizorului, în preajma aparatului de radio, în preajma magnetofonului având înregistrat programul unei formaţii muzicale tinere, poate fi interpretată ca *„artă intim*a’.

Muzeul, teatrul, sala de concerte, biblioteca sunt instituţii cu o funcţie bine precizată în viaţa culturală a societăţii; arta, vehiculată prin intermediul lor, devine, în cadrul reprezentărilor artistice contemporane, *„artă* publică după cum tot „artă publică” devine şi arta găzduită de oricare cetate – în pieţe, la răscrucile marilor bulevarde.

Prin raport cu un asemenea tip de artă se cere înţeleasă arta ce ne parvine la domiciliu sau pe care o deţinem la domiciliu – pictura şi sculptura din interioarele noastre, obiectele de artă decorativă, muzica înregistrată pe disc sau pe bandă de magnetofon şi ascultată într-o oră de linişte, spectacolul transmis prin intermediul televiziunii. Toate acestea trimit la termenul de *artă privată*.

Din altă perspectivă se cer operate anumite distincţii între *arta autentică*, *arta reprodusă şi surogatele* de artă, la care ne-am mai referit.

În cadrul reprezentărilor contemporane despre artă, circulând la nivelul diferitelor categorii de populaţie, intervine frecvent distincţia între *„arta tradiţională”* sau *„clasică”* şi „ar*ta modernă”.*

Mulţi se referă la o serie de domenii ale esteticului vecine cu arta, ca la un tip de artă „metamorfozată”. Designul, moda, amenajatul interior, revistele ilustrate se confundă, în cadrul mentalităţilor estetice curente, cu arta. În măsura în care ele apar ca „mai inteligibile”, mai accesibile, mai intime decât arta găzduită în muzee, în sălile de expoziţii, în sălile de concerte, în teatre, este evident că vor atinge zone ale vieţii sociale tot mai vaste.

La ora actuală, *„arta autentică”*, arta privită ca univers de unicate, referindu-se la un public care se cere înţeles diferenţiat, se află implicată în viaţa cetăţilor într-o măsură mult mai mică decât *„arta reprodusă”* sau decât *„surogatele*.

În cadrul unei politici culturale clarvăzătoare a artei, nu se va putea să nu se ţină seama de acest lucru. Numai o muncă susţinută de educaţie estetică va putea fi în măsură să permită extinderea limitelor de afirmare în viaţa societăţii a artei înţeleasă ca univers de obiecteunicat.

Vom întâlni în câmpul artei autentice două tendinţe vizibile. Prima dintre aceste tendinţe se defineşte în sensul convingerii că arta, dacă ţine să nu se trădeze pe sine, nu poate deveni niciodată „ieftină” şi „populară” sau „divulgată”. În condiţiile în care se afirmă doar ca univers de unicate costisitoare, acest gen de artă îşi găseşte „salvarea” în rezolvarea propriilor sale probleme de ordin tehnic, ignorând frământările oamenilor şi ignorând interesele societăţii. Se insistă, mai ales, pe elementul de noutate, ca sinonim al originalităţii. Asistăm, astfel, în condiţiile mişcărilor artistice moderne, la o adevărată febră a căutărilor. Peste tot se caută noutatea, se caută originalitatea.

Conceptul de „artă de avangardă" se defineşte tocmai în lumina unei asemenea realităţi. Arta în căutare de noutate devine contestatară; contestă valorile consacrate, contentă publicul, care n-o „înţelege" şi nu-şi mai găseşte temei pentru speranţă decât prin raportare la propriul ei prezent şi la ce se poate realiza mai departe. Din ambiţia de a revela adevăruri umane inedite, „arta de avangardă" ajunge, prin urmare, să uite de oameni. Pe rând, sunt eliminate, în secolul XX, conţinutul ideatic al operei de artă, figurativul, toate elementele care pot face vreo aluzie, oricât de vagă, la realitatea imediat recognoscibilă. Când toate posibilităţile vor fi epuizate, la nivelul tehnicilor, la nivelul materialelor, la nivelul soluţiilor compoziţionale, se experimentează atitudini. Protestul violent împotriva stărilor de lucruri constituite va fi realizat, în limitele unei game ce duce de la evocarea faptului divers până la gestul cu valenţe obscene. Se protestează împotriva facilităţii, împotriva mediocrităţii, împotriva epigonismului, împotriva spiritului conformist, fie prin şarjarea efectelor acestora, fie prin preluarea tehnicilor acestora, fie prin utilizarea materialelor acestora. Se protestează împotriva excesului de literatură şi filosofie, prin afirmarea decorativismului facil. Se protestează împotriva unei realităţi ce ridică dramaticul la condiţie de categorie cotidiană, prin reabilitarea idilismului. În toate aceste ipostaze, arta se izolează de oameni, se izolează de ceea ce se numeşte public, se retrage în sine, în carapacea unor căutări şi preocupări mărunte.

Prin opoziţie cu această tendinţă, evidentă în arta contemporană, apare o alta, trimiţând la „genul" de artă, înţeles tot ca univers de obiecte stând sub semnul originalităţii, dar care, pentru cucerirea publicului, îşi permite unele concesii de limbaj, acceptă reîntoarcerea la diferite forme de figurativism, exploatează efectele melodramatice, exploatează efectele genului captivant, cochetează cu încercările ce urmăresc să contopească arta cu designul, cu amenajatul interior, cu urbanistica. Avem, aşadar, de-a face şi eu un „gen" de artă în căutarea pux bli eului, nutrind permanent nostalgia succesului înregistrat de către „arta de masă", de către „arta reprodusă" şi vehiculată prin intermediul mijloacelor de comunicaţie modernă.

Şi, totuşi, în ciuda reprezentărilor atât de eteroclite, pe care oamenii şi le formează despre artă, mai mult ca niciodată muzeele sunt astăzi frecventate de milioane şi milioane de oameni, teatrele sunt arhipline, la concerte se procură cu destulă greutate bilete, marile

monumente străjuind pieţele publice din diferitele oraşe, mănăstirile, bisericile, construcţiile arhitectonice vechi sunt cotrobăite, prin fiecare ungher, de către turişti. Galeriile de artă s-au înmulţit şi cunosc o afluenţă de public nemaiîntâlnită. Se citesc şi se urmăresc experimentele moderne – literare, muzicale, cele din domeniul baletului.

Mai mult ca niciodată ai astăzi sentimentul că lumea se interesează de artă, că lumea aşteaptă şi speră ca, pe acest teren, să se petreacă ceva extraordinar.

Speranţele pe care oamenii şi le pun în artă şi interesul pe care-l manifestă pentru cazurile artistice contemporane par tot mai mult legate de nevoia de a ne înţelege pe noi înşine şi de a ne regăsi pe noi înşine. Cine suntem? Ce reprezentăm? încotro ne îndreptăm? Sunt întrebări tulburătoare ce stăruie în străfundurile conştiinţei fiecăruia şi comportă răspunsuri dintre cele mai contradictorii, de la experimentarea tehnicilor uitării de sine până la atitudinea cinică.

Va trebui să ţinem seama că lumea modernă, în ciuda marilor achiziţii de ordin ştiinţific, de ordin cultural, de ordin tehnic, în ciuda sporului de confort înregistrat, aduce în discuţie problema omului, în condiţiile în care orizontul vieţii noastre spirituale apare din ce în ce mai întunecat. În loc ca producţia să fie destinată oamenilor, se pregătesc oamenii pentru producţie. Totul este subordonat imperativului bunăstării, imperativului abundenţei de bunuri, imperativului randamentului. Generaţiile sunt educate în direcţia unor obiective productive precise; se pregătesc, cu indicii de asigurare necesari, muncitorii destinaţi viitoarelor fabrici, inginerii destinaţi viitoarelor şantiere; învăţământul produce profesori, produce medici, produce filosofi. Se planifică tirajele cărţilor, cifra titlurilor ce vor apare într-un an sau altul, investiţiile ce se vor face pentru construcţia cutărui muzeu sau cutărui teatru. Bilanţul cultural ce se întocmeşte la sfârşitul fiecărui an a ajuns să vorbească

— Culmea! – despre „producţia de idei”.

Pe un asemenea fond, singurii care par a sfida aceste colosale mutaţii sunt artiştii. Atitudinea lor are un aer desuet dar, chiar fără voie, noi o aprobăm şi o simpatizăm. Ei mai cred încă în forţa personalităţii. Ei mai cred în că în forţa gestului singular, unic, original. Ei mai cred, şi se consolează încă cu gândul, că sunt nemuritori, eterni. Iar lumea, deşi merge în altă direcţie, e dispusă să le dea dreptate şi-i

încurajează, tocmai pentru că, prin ceea ce întreprind, prin ceea ce realizează, amintesc omenirii că drumul pe care a pornit trebuie studiat atent, trebuie gândit, trebuie „reflectat”.

Pe de altă parte, intervine problema artei trimiţând la un grup de plăceri pe care le încearcă majoritatea populaţiei planetei, în condiţiile acelui plus de confort pe care ni-l asigură cuceririle civilizaţiei contemporane. Sub acest aspect, arta ne uneşte pe toţi, pe linia aceloraşi bucurii, aceloraşi plăceri, aceloraşi satisfacţii.

Lumea de astăzi are, fără îndoială, dreptul la artă şi într-un sens, şi în altul, aşa cum conceptul pe care l-am examinat până acum pare să ne-o sugereze.

Dreptul la artă, însă, se cere înţeles în funcţie de structurile sociale existente, în funcţie de culturile naţionale ce se profilează la orizontul vieţii contemporane, în funcţie de nevoile spirituale ale fiecăruia dintre noi.

Constituie întrebări tulburătoare: cum şi cât ne folosim de acest drept asigurat de către civilizaţia la care subscriem, de către societatea din care facem parte, de către tezaurul de valori pe care îl avem în spate; când abuzăm de el şi când nu ştim să ne folosim de el?

CONCEPTUL DE SPERANŢĂ

Cineva ar putea, pe bună dreptate, să se întrebe: trăind într-o lume în permanentă schimbare, unde totul „devine” sub formele cele mai neaşteptate, ce putem aştepta de la artă?

Răspunsul nu poate fi decât cel pe care l-am mai întâlnit pe parcursul discuţiei noastre. Fiecare experienţă artistică realizată constituie un punct de sprijin în neîncetata căutare de noi înşine. Rezultă că oamenii dispun de foarte puţine certitudini cu privire la propria lor valoare. E, de bună seamă, incomod să trăieşti în condiţii de incertitudine. Şi mai incomod este să cauţi adevărul despre tine însuţi pe un teren unde totul este instabil, unde totul este nesigur.

Incertitudinea cu privire la propria noastră valoare umană ne menţine, tot timpul, nu numai în stare de tensiune, dar şi în stare de dificultate. Ca oameni care gândim, ca oameni care nu cunoaştem ceea ce se numeşte astâmpăr, atunci când e vorba de căutat esenţa adevărului, sensurile ultime ale propriei noastre existenţe, noi ne aflăm astfel în veşnică stare de dificultate. A învăţa omul să trăiască în condiţii de incertitudine, fără să fie paralizat de ezitare, constituie, poate, chemarea primordială a artei.

De aici, însă, se naşte o a doua întrebare: cum poţi rămâne optimist, atunci când tabloul pe care ni-l sugerează foarte multe experienţe artistice contemporane cu privire la valoarea, posibilităţile şi forţa spirituală a omului se prezintă, totuşi, destul de sumbru?

Va trebui să ne împăcăm cu ideea că, întotdeauna, optimist nu se dovedeşte omul ce priveşte cu uşurinţă pericolele grave, convins fiind că totul „se va sfârşi cu bine”, cât, mai degrabă, cel care, apreciind lucid în toată gravitatea lor perspectivele de viitor ce se întrevăd, îşi păstrează, totuşi, nealterată speranţa, chiar atunci când nu se întrevede nicio cale de ieşire din complexul de dificultăţi pe care prezentul le anticipează.

Noi am utilizat de mai multe ori, până acum, conceptul de speranţă. În lumina discuţiilor purtate a rezultat că speranţa apare drept „termen cheie” pentru înţelegerea marilor mutaţii survenite pe planul artei – dar nu numai al artei – în secolul XX. Oamenii speră în artă, oamenii îşi pun în artă speranţe dintre cele mai diverse. Oamenii nutresc speranţa că ziua de mâine va fi mai bună decât cea de azi. Dar ce este, în ultimă instanţă, speranţa? Din însuşi modul cum au fost enunţate poziţiile de mai sus reiese principala accepţiune a speranţei: speranţa reprezintă o *tentativă de salvare dintr-o situaţie dificilă*, prezentă sau viitoare.

Sunt câteva elemente ce pot fi cu uşurinţă desluşite, la un examen atent al conceptului de speranţă.

Primul dintre aceste elemente se referă: la faptul că în eventualitatea unei situaţii dificile, sau în condiţiile unei situaţii dificile deja create, *trebuie să existe o cale de ieşire*.

Orice analiză a conceptului de speranţă ne va releva faptul că acesta se defineşte numai în raport cu viitorul. Nu există speranţe pe care cineva să le nutrească în legătură cu trecutul.

Al doilea dintre elementele ce pot fi desluşite atunci când examinăm conceptul de speranţă e *credinţa*. Speranţa se referă la viitor dintr-o asemenea perspectivă, încât, pentru ceea ce ar putea să se întâmple, pentru ceea ce ar putea să survină există foarte puţine elemente care să justifice o convingere fermă. Speranţa exclude, după cum vom vedea, viitorul imediat previzibil, viitorul probabil. Ea se referă numai la viitorul posibil. „Cum mângâie dulce, alină uşor / Speranţa pe toţi muritorii!” – spune poetul. E posibil ca, devenirea lumii, să ducă la depăşirea dificultăţilor actuale; dar e posibil şi ca

devenirea lumii să ducă, în viitor, la accentuarea dificultăţilor actuale, la amplificarea şi complicarea lor. Şi într-un caz, şi în celălalt, intervine sentimentul speranţei. El va izvorî din acea încredere, prea puţin motivată, prea puţin argumentată, că nu se poate să nu existe vreo cale de ieşire. În primul caz, sentimentul speranţei intervine în sensul credinţei că viitorul va determina depăşirea dificultăţilor în care ne zbatem acum, depăşirea dificultăţilor prezente; în al doilea caz, sentimentul speranţei intervine în sensul credinţei că, accentuându-se, amplificându-se sau complicându-se chiar, dificultăţile prezente, în condiţiile „devenirii viitoare” a lumii, e imposibil să nu existe vreo cale de ieşire pentru om. Trecutul umanităţii ne poate sta mărturie în această privinţă.

Există, aşadar, două „forme” de speranţă: una legată de credinţa că viitorul va duce la rezolvarea dificultăţilor pe care le cunoaşte prezentul; alta, izvorând din credinţa că e imposibil să nu se întrevadă vreo cale de ieşire, vreo modalitate de „salvare” a omului din dificultate, chiar în condiţiile în care viitorul ar veni să amplifice, să complice, să accentueze forţele care acum ne pun în dificultate, care acum generează nemulţumire şi trimit la ceea ce noi numim dorinţa de schimbare.

În toate cazurile, aşadar, speranţa se justifică în calitate de *tentativă de salvare* din dificultăţile pe care le cunoaştem sau s-ar putea să le cunoaştem. Acestea ar constitui primele date ce pot fi desluşite din examinarea conceptului de speranţă.

De obicei, credinţa că mersul lumii nu poate contraveni, niciodată, întru totul, intereselor umane fundamentale – interese individuale sau colective – nu comportă o motivaţie logică „vizibilă”. Anumite argumente palide stăruie, însă, întotdeauna, în spatele credinţei că viitorul ne va fi favorabil. Aceste argumente reprezintă aşa-zisul „*temei de sau pentru* speranţăpe care îl putem reţine ca alt element ce rezultă din examinarea conceptului de speranţă. E vorba despre acele puncte de sprijin ale unei construcţii extrem de complexe, în care realul şi imaginarul fuzionează într-o plasmă aparte. Diferite cazuri din trecut, fără să fie evocate, diferite soluţii întrevăzute pentru unele situaţii prezente, diferite interese nutrite, diferite dorinţe ce stăruie în străfundurile fiinţei noastre, reziduurile de informaţie cu privire la ceea ce se va întâmpla mâine, de care dispunem, se constituie – toate – în temeiuri pentru speranţă.

Activitatea imaginativă îşi are ponderea sa în construcţia diferitelor speranţe. Speranţa funcţionează, întotdeauna, doar prin raportare la încercările de proiectare imaginară a omului în viitor. Ea este, din acest punct de vedere, indisolubil legată de activitatea noastră anticipativă.

Ca „salvare" din cercul de dificultăţi pe care le implică prezentul, şi pe care viitorul poate să le rezolve sau poate să le amplifice, speranţa se defineşte drept complex de trăiri aflat sub semnul a ceea ce noi am putea numi *„bucurie promisă*e (E o promisiune de bucurie, într-adevăr, orice speranţă înţeleasă ca modalitate de a ne proiecta în viitor, pe linia aspiraţiilor noastre actuale, în acest caz, va trebui să înţelegem termenul de aspiraţie aşa cum ne propune P.H. Chombart de Lauwe, în *Pentru o sociologie a aspiraţiilor* („Pour une sociologie des aspirations" – 1971). Chombart de Lauwe arată că, prin opoziţie cu nevoile „care sunt legate de impulsurile individului, ale fiinţei sale fizice şi ale inconştientului său, ori în raport cu presiunile vieţii sociale, *aspiraţiile* corespund unor dorinţe îndreptate spre un scop, o finalitate, un obiect".

Elementele ţinând de domeniul aspiraţiilor apar ca definitorii doar atunci când luăm în discuţie *temeiurile speranţei*. Spre deosebire, însă, de aspiraţie, legată întotdeauna de situaţii concrete, de rezolvări concrete pe care urmează sau poate să le aducă viitorul, speranţa se defineşte pe linia credinţei în rezolvarea dificultăţilor actuale – chiar atunci când s-ar putea ca viitorul să le complice şi mai mult – în condiţiile unor întâmplări ce nu pot fi întrevăzute decât vag şi imprecis.

Din acest punct de vedere, în *The Revolution of Hope*, Erich Fromm considera că „speranţa este un element decisiv al oricărei tentative de schimbare socială, în sensul unui dinamism, al unei conştiinţe şi al unei raţiuni mai mari".

Prin urmare, sentimentul speranţei e legat, în primul rând, de ceea ce noi numim *viitor*. În măsura în care viitorul nu poate fi calculat, nu poate fi programat, în măsura în care viitorul lasă loc pentru ceea ce noi numim incertitudine, intervine speranţa. A spera presupune a privi viitorul lucid, cu toate promisiunile, dar şi cu toate ameninţările pe care le incumbă.

Din perspectiva atitudinii lor faţă de viitor, se pot distinge, de obicei, două categorii mari de oameni, stăruind în eroare: cei care

idolatrizează viitorul şi cei care încearcă un sentiment de spaimă în faţa lui. Evident, reziduuri de speranţă pot fi desluşite şi în comportamentul unora, şi în comportamentul celorlalţi. Aceste reziduuri, însă, nu pot fi confundate cu speranţa adevărată, care e un „sentiment" încercat numai în condiţiile conştiinţei lucide a devenirii lumii, a scurgerii timpului, a – perpetuei noastre transformări.

În faţa surprizelor pe care viitorul ni le rezervă, speranţa se poate defini în mai multe ipostaze. Prima ipostază a „sentimentului" de speranţă este *aşteptarea*. Cursul evenimentelor neputând fi forţat, viitorul neputând fi grăbit decât într-o anumită măsură, pentru „salvarea" din situaţiile dificile ou care suntem confruntaţi e necesară scurgerea timpului. Aşteptarea presupune, deci, o stare de veghe pasivă în legătură cu ce se întâmplă în jur. Ea se defineşte în lumina convingerii că istoria urmează să rezolve de la sine problemele dificile în care noi ne zbatem. E limpede că dimensiunea speranţei, din perspectiva stării de aşteptare, rămâne destul de redusă.

Analizând situaţiile umane fundamentale de astăzi, putem observa că, în legătură cu marile transformări ce au loc pretutindeni pe planeta noastră, nu puţini oameni se raportează la viitor în lumina stării de aşteptare. Literatura modernă oferă numeroase exemple în care aşteptarea se dovedeşte caracteristică pentru existenţa personajului.

A doua ipostază a sentimentului de speranţă se dovedeşte *acţiunea*. Speranţa este, fără îndoială, aşteptare, bucurie promisă, căutare, dar speranţa este şi tentativă de fixare, în limitele intereselor umane fundamentale, a viitorului. Vom desluşi, de bună seamă un aspect conştient, specific complexului de trăiri stând sub semnul speranţei, ce pare a ţine de domeniul inconştientului. Acest ultim aspect se referă la faptul că încrederea în viitor şi abordarea viitorului în sensul speranţei presupun, la majoritatea oamenilor, atât o motivaţie logică, cât şi o motivaţie care se sustrage argumentaţiei logice. Aceasta din urmă se înscrie în sfera dispoziţiilor naturale ale unui organism sănătos şi ale unui caracter format în consens cu valorile morale superioare ale unei societăţi date. Dintr-o atare perspectivă se cere înţeleasă formula, utilizată câteodată, de „*tărie sufletească*" a cuiva. „Tărie sufletească" se referă la capacitatea individului de a rezista, după cum arată Erich Fromm, ispitei de compromitere a speranţei, care, transformată într-un optimism van

sau într-o încredere iraţională, ar fi distrusă.

Va trebui să avem în vedere că sentimentul speranţei este propriu atât indivizilor, cât şi diferitelor grupări sociale stabile ori instabile – pături, clase sociale, naţiuni, generaţii.

Pe fondul speranţelor pe care oamenii le nutresc se făuresc idealurile.

Idealul reprezintă o modalitate de abordare din perspectivă mai apropiată şi mai concretă a viitorului. Date fiind dificultăţile întâmpinate în determinarea conceptului de speranţă, considerăm util să insistăm mai mult asupra termenului de *ideal*. Poate că prin raportare la ceea ce noi numim ideal, conţinutul şi sfera conceptului de speranţă ne vor apare mai clare.

Referirile la o formă sau alta de ideal sunt frecvente; oricine ştie, aproximativ, ce se înţelege prin ideal moral ori social, prin ideal de viaţă ori ideal estetic. Există, de asemenea, o serie de opinii corecte cu privire la conţinutul conceptului de ideal în general. De cele mai multe ori, însă, accepţiunea acordată idealului rămâne, totuşi, vagă – ca şi în cazul speranţei – fapt ce oferă, câteodată, unor autori, posibilitatea să procedeze, pe parcursul demonstraţiei, la schimbarea discretă, într-un sens conve nabil, a înţelesului acordat iniţial termenului la care ne referim.

Cum definim atunci conceptul de ideal?

Va trebui reţinut, mai întâi, caracterul de proiect al oricărui ideal. Idealul indică, întotdeauna, nu ceea ce există, ci ceea ce noi suntem interesaţi să existe sau trebuie să existe. Trecând la evidenţierea notelor distinctive ale idealului, se cere avut în vedere faptul că acesta nu poate fi conceput decât în limitele noastre de a „cuprinde" lumea sub formă de imagini, de a o fabula. Astfel, idealul se prezintă, întotdeauna, sub forma unei imagini a viitorului, văzut din perspectiva anumitor interese umane. Idealul exprimă veşnica stare de contradicţie în care ne aflăm în raporturile noastre cu lumea, mobilul însuşi al mişcării pe direcţia *înainte*, al afirmării impetuoase a omului.

Să procedăm la o scurtă trecere în revistă a celor mai frecvente reprezentări despre ideal.

Pe lângă reprezentările care, în diferite circumstanţe, pot fi acceptate ca suficiente, există altele, mai vag şi mai empiric formulate. Cu toate că ele conţin o oarecare doză de adevăr, sfera lor e mult prea limitată.

Printre cele mai vechi şi cele mai des întâlnite înţelegeri a idealului figurează şi aceea potrivit căreia idealul este identificat cu *visul*. Ea conţine, fără discuţie, şi un anumit sâmbure de adevăr, deoarece idealul priveşte întotdeauna o realitate ce nu există. Visul, însă, apare ca un proiect confuz de viitor, un proiect de viitor fără conţinut precis – o simplă formă liberă de fabulare a realului. Interpretările tradiţionale ale idealului au excelat pe linia acestei identificări. Multă vreme, idealul a fost privit drept ceva ce nu poate fi atins, o eternă amăgire cu care ne îmbătăm.

Identificarea idealului cu *dorinţa* pare mult mai jus-I iiicată şi mai concretă; în primul rând, pentru că a dori ceva presupune a avea în minte imaginea obiectului dorit, fantezia putând fi, aici, mai uşor controlată şi mai uşor chemată la realitate decât în cursul visului. Şi dorinţa, însă, are nevoie de unele corective. Dorinţa presupune o atitudine contemplativă faţă de obiect, pe când idealul indică un scop precis, în curs sau în perspectivă de realizare, cu nemijlocitul nostru concurs.

Identificarea idealului cu *năzuinţa* implică, întrucâtva, o atitudine mai activă din partea subiectului, dar, în aceeaşi măsură, obiectul devine mai vag. În cazul năzuinţei, primează elementul inconştient, ce asigură orientarea şi mişcarea subiectului spre viitor.

Cea mai corectă reprezentare empirică despre ideal este aceea care identifică idealul cu *scopul* sau *ţelul*. Şi nu întâmplător, adeseori, în lucrările diferiţilor filosofi, noţiunea de ideal e alternată cu aceea de scop. Principala obiecţie împotriva identificării idealului cu scopul îşi are sorgintea în faptul că scopul constituie un proiect de realizare sau afirmare umană având sfera de acţiune foarte restrânsă. Scopul poate fi înţeles doar ca proiect pentru unele momente, pentru unele părţi din „construcţia” diferitelor idealuri.

Filosofia romantică, din secolul trecut, mai ales a contribuit la înţelegerea termenului de *iluzie* ca echivalent pentru ideal. Ce are comun iluzia cu idealul? Se poate spune că iluzia este, în fond, un ideal în perspectivă de a eşua. Când oamenii nu ştiu ce vor, îşi făuresc planuri de intervenţie asupra lumii ce depăşesc posibilităţile lor reale.

Utopia se defineşte în acelaşi sens; diferenţa ţine, mai mult, de amploarea proiectului care, în cazul utopiei, este întotdeauna mai mare. E necesar să nu uităm niciodată că orice ideal apare ca o imagine proiectivă construită, totuşi, cu elemente din lumea prezentă, din

„realitatea în funcţiune".

Problema idealului, înţeles ca *model de realizare*, comportă mai multe interpretări. Nu vom insista asupra lor acum. E necesar să reţinem doar că valoarea modelului, a exemplului nu poate fi, nici ea, absolutizată. Uneori, idealul se impune ca legitim şi fără să aibă forţă de model.

Între ideal şi *ipoteză* pot fi stabilite, iarăşi, numeroase puncte comune. Ambele prelungesc, anticipează o realitate ce diferă de cea cunoscută; ambele trebuie să fie suficiente pentru ca, pe baza lor, să devină explicabile toate faptele în vederea rezolvării cărora s-au ivit. Ambele au nevoie de verificare în practică. Ipoteza fiind o supoziţie ce ţine de cunoaşterea teoretică nu se defineşte însă ca imagine proiectivă. Idealul gravitează, însă, întotdeauna, în jurul formelor imaginative. Idealul ar fi, aşadar, un fel de ficţiune realizabilă, iar ipoteza o supoziţie verificabilă. Fiind ficţiune ce are nevoie de confirmare în timp, idealul îndeplineşte, într-adevăr, o funcţie ipotetică, fără a se identifica, prin aceasta, cu ipoteza.

Pe lângă reprezentările empirice, corecte, dar pasibile de interpretări echivoce, adevărate în ce priveşte conţinutul lor, dar insuficient de clare în ce priveşte sfera lor, mai întâlnim şi o categorie de reprezentări complet arbitrare.

Identificarea idealului cu *interesul* implică numeroase riscuri. Dacă în cazul ipotezei este ignorat, în mod unilateral, factorul subiectiv, în cazul interesului, accentul cade în exclusivitate pe acesta. Prin interes va trebui să înţelegem tendinţa mai puţin motivată raţional, conştient, spre realizarea unor obiective mărunte şi egoiste.

E riscantă identificarea idealului cu *credo*-ul, care poate să indice forţa, intensitatea unui ideal, însă nu poate fi sinonim cu idealul.

La prima vedere, raporturile dintre *real* şi *imaginar*, în construcţia diferitelor tipuri de ideal, par destul de simple. Orice ideal este rezultatul sintezei a doua grupuri de elemente: reale şi imaginare. În acest sens, imaginaţia trebuie înţeleasă ca fiind condiţionată de datele fiecărei civilizaţii. Complexitatea problemei începe acolo unde ajungem să ne întrebăm care sunt principiile după care oamenii apelează la „ajutorul" imaginaţiei, proiectele ce şi le fac pentru viitor. Oare imaginaţia joacă acelaşi rol în toate domeniile cunoaşterii viitorului? Oare relaţia dintre real şi imaginar se manifestă identic în cazul fiecărei forme de ideal, sau aportul imaginaţiei în construcţia.

diferitelor idealuri se cere înţeles diferenţiat? încă din secolul teout, s-a încercat, nu fără temei, stabilirea unei deosebiri de conţinut între imaginaţie şi fantezie. Dintre tentativele întreprinse pe acest tărâm, mai interesante par cele ale lui Solger şi de Sanctis. Solger încearcă să deosebească imaginaţia de fantezie ca două facultăţi cu totul distincte. Imaginaţia ar aparţine, după filosoful german, cunoaşterii comune, realizate de către „intelectul vulgar". Cu totul alte funcţii îi revin fanteziei, care ar avea proprietatea de a oglindi sub formă concretă „esenţa" ideii. Graţie ei noi suntem în măsură să pătrundem în structura intimă a fenomenelor, să atingem un grad de cunoaştere superior celui ordinar, în care ideea însăşi va apărea ca singura reală. În artă, fantezia mijloceşte transformarea ideii în ficţiune.

Ideea delimitării fanteziei de imaginaţie a căpătat circulaţie printre mulţi gânditori din a doua jumătate a secolului trecut. O fundamentare teoretică mai solidă a primit din partea lui Francesco de Sanctis. Marele critic şi istoric literar italian ataşa imaginaţia gândirii raţionale, teoretice, iar fantezia gândirii intuitive. De aici, mai târziu, încercarea va fi preluată de către Benedetto Croce, în vederea fundamentării gnoseologiei sale bazate pe rolul diferenţial jucat, în diferite forme de cunoaştere, de către intuiţie şi inteligenţă.

Ce sâmbure de adevăr conţin, totuşi, delimitările lui Solger şi de Sanctis? Că există o diferenţă de grad, de cantitate sau intensitate, în ce priveşte locul imaginaţiei în construcţia diferitelor idealuri. Posibilităţile imaginaţiei, de a reproduce lumea pe plan ideal, antrenând astfel diferite „complexe de trăiri" şi „stări afective", depind de modul cum ea „va fi formată şi îndrumată". Civilizaţia în care cineva trăieşte, valorile culturale care-i sunt accesibile, educaţia primită sunt în măsură să determine sensibil caracterul şi valoarea imaginaţiei sale. Un om a cărui imaginaţie a fost educată în spirit maladiv, obişnuită să deformeze realitatea până la absurd, riscă să-şi formeze idealuri irealizabile, imposibile sau să adere la idealuri străine năzuinţelor sale, aspiraţiilor sale.

Comoditatea refugiului în ireal determină o anumită seducţie a idealurilor false. Cei iniţiaţi în teoria cunoaşterii şi în logica presupoziţiilor ştiu că sunt multe ipoteze opuse de-a dreptul oricărei experienţe şi, totuşi, de o structură atât de ingenioasă, încât regreţi că realitatea nu le confirmă. „Sunt ipoteze în faţa cărora amuţeşte întrebarea dacă ele corespund experienţei sau nu... Omul reuşeşte

uneori să fie mai isteţ decât atotputernica natură creatoare; cam acesta e gândul ce ţi-l inspiră genialele ipoteze în flagrantă contradicţie cu realitatea” – remarca, în una din lucrările sale din tinereţe, Lucian Blaga, vrând parcă să ne prevină asupra tributului pe care el însuşi, prin sistemul său filosofic idealist, atât de ispititor, ce şi

I-a creat mai târziu, urma să-i plătească aventurii imaginaţiei.

Astfel, după realitatea pe care se sprijină, putem întâlni atât idealuri care, pornind de la condiţiile prezentului, se constituie ca proiecte de viitor, cât şi idealuri care se constituie ca proiecte de viitor pornind de la diferite modele ale trecutului.

În primul caz, sensul idealului coincide cu sensul noului. Acesta este cazul idealurilor normale, al idealurilor ce au perspectiva de a fi transformate în realitate. Nu trebuie, totuşi, ignorată, chiar legat de această categorie de idealuri, posibilitatea unor deviaţii, cum ar fi *idealizarea*, caracterizată prin atenuarea contradicţiilor vieţii, prin exagerarea unilaterală a posibilităţilor viitorului de a evolua în consens cu aspiraţiile noastre, sau *„ataşarea realităţii la ordinul fenomenelor* livreşti De data aceasta, viitorului i se atribuie o „înfăţişare” lipsită de orice suport real, prin ignorarea conţinutului specific al stărilor de lucruri constituite. Idealizarea şi „ataşarea realităţii la ordinul fenomenelor livreşti” sunt erori înrudite şi deseori se întâmplă ca una să treacă în cealaltă, în cadrul diferitelor forme de abordare a viitorului.

În al doilea caz, sensul idealului coincide cu sensul vechiului şi doar în mod amăgitor apare ca superior realităţilor prezente. Opunâind însă trecutul prezentului, idealurile de acest fel pot avea şi relative „merite negative”; ele dezvăluie contradicţiile prezentului, slăbiciunile lui. Din acest punct de vedere, Marx şi Engels apreciau meritul lui Carlyle ca un „*merit negativ*”. Carlyle se ridica „pe linie literară, împotriva burgheziei, la o dată când concepţiile, gustul şi ideile acesteia copleşiseră întreaga literatură engleză oficială”. La el, însă, „critica prezentului e strâns legată de o apoteoză ciudat de neistorică a Evului Mediu”, aşa încât „în timp ce în trecut el admiră cel puţin epocile clasice ale unei faze sociale, prezentul îl duce la disperare, iar viitorul îl îngrozeşte”.

Discuţia noastră despre ideal ne aduce, acum, în situaţia reluării tentativei de abordare a conceptului de speranţă, de pe o poziţie nouă.

Speranţa apare, astfel, ca un „complex de trăiri” cu implicaţii în

diferitele sfere ale activităţilor umane proiective, nemijlocit legate de fenomenele, pe care viitorul le anunţă încă vag, privind situaţia noastră ulterioară, pe linia convingerii că mersul lumii nu poate evolua decât în consens eu năzuinţele, aspiraţiile şi idealurile noastre.

Sunt atât de subtile elementele implicate în ceea ce noi numim „sentimentul speranţei14, încât ne va fi mereu dificil să ne pronunţăm în legătură cu ele pe altă cale decât cea tatonantă.

Speranţa aduce totdeauna în discuţie problema încrederii omului în propriul său viitor posibil. Ea constituie, astfel, principala premisă pentru tot ce noi urmează să obţinem cu valoare de certitudine.

Devenirea tumultuoasă a realităţilor sociale şi politice din secolul XX, marile descoperiri ştiinţifice şi tehnice par a fi determinat, pe planul artei şi al raporturilor pe care diferite categorii umane le întreţin astăzi cu arta, un anumit interes pentru ceea ce se va întâmpla mâine.

„Ce se va întâmpla mâine?” – reprezintă o întrebare care se referă la datele în care noi urmează să „suportăm” devenirea lumii.

O anumită senzaţie de nelinişte, de preocupare, un anumit efort de a descifra sensurile viitorului în tot ce se întâmplă în jurul nostru, pare a constitui una din notele generale ale reflecţiei curente actuale cu privire la propria noastră condiţie. Orice noutate intervenită este interpretată ca semn prin care se anunţă „instaurarea viitorului”. Evident, aceasta permite fetişizarea anumitor experienţe, a anumitor „cazuri”, a anumitor opere. Evident, în asemenea condiţii, asistăm la o deteriorare a vechilor criterii de apreciere estetică şi la o situaţie în care judecăţile se formulează în condiţii de permanentă instabilitate, permiţând reveniri, revocări, renegări.

E necesar să avem în vedere două aspecte ale aceluiaşi unic fenomen, aducând în discuţie sentimentul contemporan al speranţei în artă. Primul aspect se referă la speranţele ce transpar la nivelul însuşi al căutărilor artistice contemporane. Întâlnim, în condiţiile artei contemporane, atât cazuri ce ilustrează, aşa cum am putut să ne convingem chiar şi din citatele pe care le-am utilizat în comentariile noastre de până acum, spaima, groaza sau oroarea de viitor, cât şi cazuri ce ilustrează încrederea în viitor, aducând în discuţie, întotdeauna, omul ca forţă inepuizabilă şi atotbiruitoare.

Celălalt aspect se referă la speranţele pe care oamenii şi le pun

în artă, în sensul convingerii că, prin căutările sale, arta contemporană anunţă o umanitate nouă, deosebită de cea a noastră, pe linia preocupărilor, pe linia plăcerilor încercate, pe linia atitudinii omului faţă de el însuşi.

Cert este că peste tot asistăm la o febrilă căutare a rosturilor omului, într-o lume în vertiginoasă schimbare.

Printre notele specifice sentimentului de speranţă figurează şi aceea referitoare la convingerea şi încrederea că lumea va evolua în „favoarea" noastră. Viaţa omului este legată, după cum observa Erich Fromm, de o alternativă inevitabilă: regresie sau progresie, întoarcere la o existenţă inferioară sau ascensiune către ceva superior, iar fiecare dintre noi e pus în situaţia de a rezolva această problemă, noputând rămâne nicio clipă indiferent faţă de ceea ce se întâmplă în lumea în care trăieşte, urmărind să o supună şi să o ordoneze în conformitate cu un sistem propriu de aspiraţii şi nevoi crescârade. Lumea oamenilor se caracterizează prin faptul că orice obstacol natural devine stimul pentru noi iniţiative, pentru noi acţiuni. Oamenii au marea calitate de a cuteza. *Cutezanţa* umană, spre deosebire de *îndrăzneală*, specifică altor specii, este întotdeauna un act chibzuit, reflectat şi proiectat în viitor. *Cutezanţa* umană se traduce prin veşnică geneză de proiecte, iar la baza oricărui proiect uman se află acea stare de spirit greu definibilă, pe care noi o indicăm prin cuvântul speranţă.

Speranţa se referă, pe de o parte, la o anumită nemulţumire faţă de situaţia existentă, în lumina nevoilor resimţite şi a aspiraţiilor pe care oamenii le nutresc. Speranţa se referă, pe de altă parte, la conştiinţa că ceea ce există nu poate să fie veşnic şi că, prin forţa împrejurărilor, mâine trebuie să se întâmple ceva.

Ce fac eu, în condiţiile unor evenimente care ştiu că urmează să aibă loc, dar pe care nu le pot, totuşi, prevedea? Speranţa priveşte, astfel, domeniul devenirii improbabile a lumii în care trăim. Numai cel care are permanent conştiinţa propriei sale condiţii de om între oameni şi acţionând în numele oamenilor nu va ceda niciodată în faţa surprizelor pe care i le poate rezerva viitorul. Formarea unei persoane conştiente, capabile să acţioneze ferm pentru ca omul să se afirme în conformitate cu propria sa esenţă, şi nu prin opoziţie cu aceasta, reprezintă, desigur, tot ce arta contemporană poate realiza mai bun. Oricât de frumoase, cuvintele lui Pascal: „Ce himeră este oare omul? Judecător a toate, imbecilă rimă; depozitar al adevărului, cloacă de

incertitudine şi eroare; glorie şi pleavă a universului” – nu ne pot niciodată mulţumi. Din acest punct de vedere, e necesar să veghem permanent, pentru ca enormul interes privind perspectivele ce se întrevăd astăzi pentru omenire, în viitorul mai mult sau mai puţin apropiat, să nu se transforme în pură speculaţie.

Oamenii, ne învaţă Marx, nu pot fi înţeleşi decât pornindu-se de la studiul condiţiilor lor de existenţă. Înţelegerea fenomenului uman apare, din acest punct de vedere, o problemă cu implicaţii în domeniul tuturor resorturilor culturii, inclusiv cel al artei.

ANUL 2000

Încercând să definim fenomenul artistic modern, ne este imposibil să facem abstracţie de dinamica extraordinară a poziţiilor şi atitudinilor ce se înregistrează în toate sferele vieţii culturale. Pretutindeni se aduce în discuţie problema omului, în condiţiile în care apar, mereu, alte şi alte întrebări cu privire la viitorul nostru posibil. Arta „gravă” aduce în discuţie problema omului. Arta „de divertisment” aduce în discuţie problema omului. „Arta inaccesibilă” aduce în discuţie problema omului. „Arta accesibilă” aduce în discuţie problema omului. Arta înţeleasă ca univers de prezenţe-unicat aduce în discuţie, din nelimitate perspective, problema omului. „Arta reprodusă” aduce, în egală măsură, în discuţie, problema omului. Astfel, la nivelul artei, mai mult parcă decât la nivelul altor resorturi ale culturii, omul a devenit o problemă ce nelinişteşte.

Într-un capitol anterior ne-am referit la întrebarea, ce revine, adeseori, în dezbaterile contemporane despre artă, privind raporturile dintre normal şi patologic. „Ce înseamnă a fi normal” constituie o întrebare pe care multă lume şi-o pune, pe marginea cazurilor umane contradictorii, trimiţând, nu o dată, la tot felul de asociaţii cu diferite tipuri de conduită aberantă specifice persoanei alienate, pe care le aduc în discuţie diferitele tendinţe artistice contemporane.

În *The Revolution of Hope*, Erich Fromm se întreabă dacă nu cumva, înainte de a încerca să lămurim relaţia dintre normal şi patologic, în lumina cazurilor umane pe care le adu’e în discuţie unele manifestări artistice actuale din occident, e mai nimerit să ne preocupăm de răspunsul la o altă întrebare: „Ce înseamnă a fi om?” E limpede că omul îşi manifestă umanitatea în funcţie de societatea cu care se identifică. Există, totuşi, anumite permanenţe, ce definesc omul ca esenţă eternă, de care noi nu vom putea face niciodată abstracţie.

Să-l ascultăm pe Erich Fromm: „Ar fi util, poate, să reamintim unele definiţii ale omului, rezumând într-un cuvânt ceea ce este specific uman.

S-a definit omul ca «Homo faber» – producător de unelte. Omul este, într-adevăr, un producător de unelte, însă străbunii noştri, înainte de a fi complet umani, au fost producători de unelte.

S-a definit omul ca «Homo sapiens» –, însă această definiţie depinde de ceea ce se înţelege prin sapiens. A utiliza inteligenţa cu scopul de a găsi cele mai bune mijloace de supravieţuire şi de a ne atinge scopurile este o aptitudine pe care noi o împărţim cu animalele. Există, cel mult, o diferenţă de ordin cantitativ. Dacă se înţelege, totuşi, prin sapiens cunoaşterea, în sensul unei gândiri care încearcă să pătrundă în miezul fenomenelor, mergând de la aspectul înşelător al lucrurilor la ceea ce se întâmplă «realmente real» şi care are ca scop nu să manipuleze, ci să înţeleagă, atunci Homo sapiens va constitui o definiţie exactă a omului.

S-a definit omul ca «Homo ludens» – omul se joacă – jocul însemnând o activitate dezinteresată, transcendând nevoile imediate de conservare. De fapt, omul, de la pictura cavernelor până astăzi, se dovedeşte un nărăvit la diferite activităţi dezinteresate.

S-ar putea adăuga două alte definiţii ale omului.

Prima: «Homo negaras» – omul care poate să spună «nu», atunci când majoritatea semenilor săi spun da, în funcţie de interesele stricte ale fiecăruia ca individ. Dacă se consideră conduita umană din punct de vedere statistic, atunci omul ar trebui să fie numit, mai degrabă, cel care spune «da». E adevărat, însă, că la nivelul potenţialelor sale, omul se distinge de alte animale, prin capacitatea de a spune «nu», prin afirmarea adevărului, a dragostei, a integrităţii, chiar în pofida supravieţuirii sale fizice.

A doua definiţie care s-ar putea adăuga la definiţiile, consemnate până acum, ale omului, ar fi cea de «Homo esperans» – omul care speră, deoarece a spera este condiţia esenţială a stării umane. Omul care renunţă la orice speranţă îşi abandonează propria sa umanitate, fie că recunoaşte acest lucru, fie că nu-l recunoaşte.

Definiţia cea mai semnificativă a omului a putut fi dată de Marx, care îl caracterizează drept «o activitate conştientă şi liberă». Ar mai fi, probabil, şi alte definiţii de adăugat la cele menţionate până acum, însă aceste definiţii nu răspund la întrebarea: „ce îniseamnă a fi om?”

Aceste definiţii insistă doar asupra unor resorturi ale fiinţei umane, fără a încerca să dea un răspuns mai complet şi mai sintetic".

Ajuns în acest punct, Erich Fromm procedează la examinarea tuturor acelor condiţii ce indică modul uman de a exista.

Prima dintre ele se referă la faptul că în condiţiile modului uman de a exista avem de-a face cu o „diminuare crescândă" a determinismului instinctual.

A doua dintre condiţiile considerate de către Erich Fromm ca specifice modului uman de a exista este „dezvoltarea considerabilă a creierului, în dimensiune şi complexitate, comparativ cu greutatea corpului..."

Legat de aceste date, de ordin fiziologic, apar celelalte condiţii specific umane de a exista.

Deciziile nu mai sunt luate din instinct, ci constituie rodul unei confruntări cu alternativele posibile, omul asumându-şi, de fiecare dată, şi riscul unui anumit eşec.

Astfel, cea mai importantă condiţie a modului uman de a exista o reprezintă nesiguranţa. „Preţul pe care omul îl plăteşte pentru conştiinţa sa este insecuritatea. El poate să-şi suporte insecuritatea numai dacă se menţine în stare de veghe şi dacă acceptă propria sa condiţie umană, sperând să nu eşueze, chiar fără garanţie de succes. El nu are nicio certitudine; singura previziune certă pe care o poate face este: eu voi muri".

În aceste condiţii, cadrul uman de orientare obligă pe fiecare individ să-şi dirijeze acţiunile în funcţie de posibilităţile favorabile ce se întrevăd la orizontul devenirii lumii, asumându-şi, de fiecare dată, riscurile necesare.

Pentru Erich Fromm, omul se defineşte ca o fiinţă maleabilă. El poate trăi în cele mai diverse condiţii. El se poate adapta la cele mai diferite situaţii. El poate să facă aproape orice. Iar acest „aproape" este important. Fiind condamnat la autoafirmare într-o lume ce i se arată la tot pasul ostilă, omul va căuta, permanent, să structureze universul de prezenţe din jur, subordonându-l voinţei şi intereselor sale.

Pe fondul condiţiei de insecuritate ce-l defineşte ca atare, prin raport cu lumea animală omul va căuta „să ştie" şi să înţeleagă care este sensul şi valoarea vieţii sale, care este sensul şi valoarea actelor sale, care este sensul şi valoarea gesturilor sale, care este sensul şi valoarea atitudinilor sale. În această lumină, el ne apare ca singurul

reprezentant al unei vieţi conştiente de ea însăşi.

Legat tocmai de această încercare a lui Erich Fromm de a defini omul, se cer înţelese unele probleme pe care le aduce în discuţie fenomenul artistic contemporan.

Ceea ce arta a ţinut întotdeauna să-i amintească omului a fost *valoarea vieţii*. Cât preţuieşte şi ce poate să însemne viaţa de care eu dispun, în condiţiile unei lumi care cunoaşte un anumit grad de frământare, un anumit grad de incertitudine, în condiţiile în care eu însumi, ca existenţă umană, mă aflu în permanentă stare de insecuritate?

Drumurile artei contemporane trimit la un număr mult mai impresionant de răspunsuri posibile, ce se constituie în legătură cu aceste întrebări. „Arta pentru răgaz" va aduce în discuţie problema valorii vieţii în condiţii de libertate, în condiţii de tihnă, în condiţii de refacere după un interval de muncă istovitoare. „Arta gravă", „arta serioasă", „arta grea" vor aduce în discuţie problema valorii vieţii în condiţiile în care, prin intermediul unei experienţe, prin intermediul unui caz uman, eşti solicitat la reflecţie în legătură cu propria ta condiţie.

Sunt multe observaţii inteligente şi extrem de inter-esante în cartea lui Erich Fromm. Printre altele, nu poţi să nu-i dai dreptate gânditorului american atunci când arată că valorile umane nu pot fi înţelese decât în măsura în care se bazează pe principiul pe care Albert Schweitzer îl intitula „respectul vieţii". „Tot ceea ce contribuie la o mai mare dezvoltare a capacităţilor omului, tot ceea ce favorizează viaţa este considerat ca valorizant. Tot ceea ce înăbuşă viaţa şi paralizează activităţile specific umane este considerat ca negativ sau rău".

Nu poţi să nu-i dai, de asemenea, dreptate lui Erich Fromm, atunci când afirmă că „omul n-a putut să descopere aceste valori decât atingând un oarecare grad de dezvoltare economică şi socială, care-i lasă suficient timp şi energie pentru a depăşi scopurile simplei conservări fizice. De când acest stadiu a fost atins, valorile au fost recunoscute şi, până la un oarecare grad, practicate, în interiorul celor mai disparate societăţi – de la gânditorii triburilor ebraice, filosofii statelor-cetăţi greceşti şi ai imperiului roman, teologii societăţii feudale a Evului Mediu, gânditorii Renaşterii, filosofii iluminişti, până la Goethe şi Marx, în societatea industrială, iar în zilele noastre, la Einstein şi Schweitzer. Nu încape îndoială că practica acestor valori, în

faza actuală a societăţii industriale, devine din ce în ce mai dificilă, deoarece omul contemporan acordă puţină importanţă experienţei de viaţă. În locul acesteia, sunt tot mai des preferate principiik: programate pentru maşini”.

Intervine, deci, necesitatea unor disociaţii în plus pe marginea conceptului de speranţă.

Lumea în care trăim demonstrează faptul că toate valorile pe care ne sprijinim se află într-un proces de permanentă schimbare, după cum în proces de permanentă schimbare ne aflăm noi înşine.

Pot fi distinse câteva tipuri de schimbare.

Sunt, mai întâi, schimbările *sigure*, anunţate, întrevăzute, aşteptate. E vorba de schimbările pe care le indică toate datele verificabile de care dispunem în prezent.

Alături de aceste schimbări, intervine problema schimbărilor *probabile*. Ele sunt anunţate printr-un număr destul de mare de date accesibile înţelegerii şi experienţei noastre.

Atât faţă de schimbările *sigure*, cât şi faţă de schimbările *probabile*, ce survin la nivelul vieţii sociale, permanent, omul se pregăteşte din timp să le întâmpine, să li se adapteze, devenind el însuşi pasibil de schimbare.

Dar, pe lângă schimbările *sigure* şi schimbările *probabile*, solicitând intens activitatea noastră proiectivă, mai intervin şi schimbările *posibile*. Ele nu pot fi niciodată excluse. Faţă de acest tip de schimbări, omul se dovedeşte întotdeauna „dezarmat”. Singura forţă de care dispune în faţa lor este speranţa, formulată pe linia credinţei că, chiar atunci când „mersul lumii „ar putea să i se arate nefavorabil, omenirea va fi, totuşi, capabilă să-i depăşească, va şti, totuşi, să-i domine. Date de care să dispunem pentru a întocmi cel mai sumar calcul, nu există. Elemente pe care să ne sprijinim în formularea unei convingeri justificate logic, nu există. Există numai ceea ce se numeşte „tărie sufletească” – credinţa că, în lumina experienţelor prin care alţii au trecut, în lumina datelor pe care ţi le oferă istoria, în lumina informaţiilor pe care ţi le oferă cunoaşterea actuală, e imposibil să nu poată fi depăşit eventualul moment de dificultate, ce s-ar ivi în legătură cu orice posibilă schimbare pe care viitorul ar putea s-o antreneze.

Complexul de trăiri specific speranţei apare, astfel, ca indisolubil legat de o anumită conştiinţă a devenirii lumii, de o anumită conştiinţă a scurgerii timpului, implicând restructurarea

cadrului de orientare a omului.

Complexul de trăiri specific speranţei este intim legat de conştiinţa viitorului.

Convingerea multora este că această conştiinţă a viitorului nu a fost niciodată atât de vie ca astăzi. S-ar putea să aibă dreptate. S-ar putea să nu aibă. Prorocii Vechiului Testament, paginile Apocalipsului, ochii îngroziţi ai celor care aşteptau sfârşitul lumii odată cu apropierea anului 1.000 stau, totuşi, mărturie în legătură cu faptul că lumea niciodată n-a putut fi indiferentă faţă de ceea ce se numeşte viitor, că întotdeauna a existat o anumită conştiinţă a viitorului.

Pot fi deduse două modalităţi de raportare a oamenilor, în general, la viitor. Există o modalitate de raportare la viitor în sensul încrederii nemărginite în acesta, în sensul cultului pentru ceea ce „are să fie", care a stat la baza ideii de progres, făurită pe parcursul atâtor secole de istorie europeană.

Există, însă, şi o modalitate de raportare la viitor care se traduce printr-o anumită teamă de necunoscut, printr-o anumită teamă de ceea ce „ar putea să se întâmple". Sentimentul de teamă e, de cele mai multe ori, conjugat cu anumite „regrete prezumtive"; dacă viitorul, antrenând schimbări radicale în viaţa oamenilor, ne va obliga să renunţăm la unele „delicii" pe care le putem încerca astăzi? Câteodată, teama ia proporţiile spaimei şi ale groazei.

Rămâne de văzut în ce măsură noi nu ne facem, totuşi, prea mari iluzii despre ceea ce ar putea să „aducă viitorul", despre ceea ce ar putea să însemne viitorul. La ora actuală, bunăoară, literatura închinată anului 2000 e destul de abundentă. De la scrierile ţinând de domeniul *science fiction*, până la studiile de sociologie sau cele navigând în „apele" speculaţiei filosofice pure, se vorbeşte pasionant despre „anul 2000". Desigur, anul 2000 trebuie înţeles şi ca un punct de referinţă simbolică la viitor. Dar oricum, apare problema unui vast ansamblu de iluzii, întreţinut de matematicieni, fizicieni, biologi, scriitori, regizori de filme referitoare la surprizele pe care ar putea să ni le rezerve secolul ce se apropie. De la ameninţările cu privire la sufocarea noastră în condiţiile suprapopulării planetei, datorită consumului exagerat de oxigen, până la cele privind epuizarea resurselor alimentare şi energetice ale planetei, viitorul e prezentat în termeni destul de sumbri. Această viziune sumbră a viitorului – un viitor care în loc să promită mai mult ameninţă – constituie elementul

cel mai edificator cu privire la însăşi forţa sufletească a unei părţi din lumea de azi. Ea trimite la faptul că unii oameni nu mai au resursele necesare pentru a crede într-o posibilitate de salvare din circuitul dificultăţilor prezente, în condiţiile timpului ce se apropie. Ea mai trimite la o situaţie care permite reţinerea ideii că pentru prima dată ne aflăm în faţa unor fenomene de pronunţată înstrăinare a oamenilor de propriul lor viitor; viitorul apare ca element străin, presupunând şi impunând o anumită distanţă între ceea ce noi simţim, aspirăm sau căutăm astăzi şi ceea ce se va întâmpla mâine. Această înstrăinare a unor importante mase de oameni de propriul lor viitor ne obligă să luăm în discuţie un concept a cărui abordare se prezintă ceva mai dificilă.

Opusul lui „a spera" este – cum lesne putem înţelege – „a despera". *Desperarea* se defineşte, şi ea, ca o stare de spirit încercată în raport cu un anumit grup de dificultăţi prezente. Desperarea presupune abandonul credinţei că viitorul ar putea să ducă spre o cale de ieşire din cercul dificultăţilor prezente. Şi, chiar, dacă viitorul ar duce la rezolvarea dificultăţilor prezente, nu există nicio garanţie că am fost „salvaţi"; altele, mai mari, pot să apară la orizont. În aceste condiţii: la ce bun să mai trăieşti? Albert Camus îşi începe *Mitul lui Sisif* („*Le mythe de Sisyphe*", 1942), în felul următor: „Nu există decât o problemă filosofică cu adevărat importantă: sinuciderea. A hotărî dacă viaţa merită sau nu să fie trăită înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filosofiei. Restul, dacă lumea are trei dimensiuni, dacă spiritul are nouă sau douăsprezece categorii, vine după aceea. Acestea sunt doar jocuri; dar mai întâi trebuie să răspunzi".

Desperarea se defineşte, în aceste condiţii, ca situaţie în care nu mai poate fi găsit niciun *temei pentru speranţă*.

În condiţiile desperării este permis, astfel, orice. Viaţa, ca valoare supremă, nemaiavând niciun preţ, intervine posibilitatea oricărei decizii absurde. Decizia ultimă este, după cum arată Camus, sinuciderea. Până la sinucidere, însă, pot fi concepute multe alte posibilităţi de manifestare a desperării. Caracteristică lor pare a fi întotdeauna încercarea de rezolvare prin violenţă, prin forţă, prin refuzul dialogului, dincolo de orice posibilitate de înţelegere, a dificultăţilor care s-au ivit. Desperarea nu poate fi concepută decât în condiţiile unui teren uman în care toate valorile s-au prăbuşit şi nimic nu mai poate sau nu mai merită să fie respectat.

Desperarea permite actul de „profanare” limită. Problema desperării intervine în legătură cu numeroase cazuri umane, aduse în discuţie de către literatura şi arta contemporană, îndeosebi filmul, sugerând ideea că din dificultăţile în care ne zbatem nu există altă formă de ieşire decât cea stând sub semnul violenţei. Pe acest fond au loc acţiunile nihiliste sumbre, traductibile prin deturnările de avioane, prin masacrarea unor oameni nevinovaţi. Dar tot pe acest fond, apar şi se justifică şi Linele tentative ale artei de avangardă stând sub semnul violenţei. Contestarea totală a valorilor artistice ale trecutului, sfidarea publicului din partea unor artişti de avangardă, trebuie înţelese într-o atare lumină.

Multe dintre manifestările artistice contemporane de avangardă îşi justifică nihilismul prin lipsa de speranţă, în lumina căreia apare viitorul. Evident, atari manifestări artistice se justifică mai puţin ca invitaţie la reflecţie în legătură cu propria noastră condiţie de oameni în lume şi mai mult ca incitare la abandonarea propriei noastre umanităţi, la retragerea într-un tip de existenţă care să nu permită niciun fel de disociere între uman şi animalic.

Omul anului 2000 e greu să fie conceput în sensul speranţei ignorând atributele umane ale persoanei de astăzi.

În condiţiile în care viitorul ne apare doar ca ameninţare sub raportul eventualei lipse de hrană, sub raportul eventualei lipse de combustibil, sub raportul eventualei lipse de oxigen, e limpede că el poate întreţine nu numai speranţa, dar şi desperarea. Desperarea, însă, devine incompatibilă cu posibilitatea de a exista la modul uman. Omul care nu mai speră şi-a abandonat deja, sau pierdut, propria-i umanitate.

Trebuie arătat că numai în condiţiile în care intervine problema încrederii în viitor îşi face loc speranţa deplină.

Lipsa de încredere în viitor stă, de asemenea, la baza mentalităţii potrivit căreia trebuie trăit numai la dimensiunea lui astăzi, totul urmând să fie apreciat în lumina reacţiilor elementare de plăcere sau durere, de acceptare sau refuz.

Sentimentul speranţei trebuie, aşadar, înţeles diferenţiat, în funcţie de tipurile de atitudine posibile faţă de ceea ce „se va întâmpla mâine”, faţă de schimbările pe care le poate antrena viitorul.

Mutaţiile survenite în câmpul ştiinţei, în câmpul tehnicii, mutaţiile survenite în viaţa socială, pe parcursul deceniilor scurse din

secolul XX, par a fi făcut mai trează această conştiinţă a viitorului, cu atât mai mult cu cât elemente neprevăzute au apărut în scena umană. Să ne referim numai la descoperirea energiei atomice şi perspectivele unui război dezastruos, sau la accelerarea ritmului de creştere a populaţiei globului, cu perspectiva suprapopulării planetei într-un timp foarte scurt şi a epuizării principalelor resurse de energie şi alimente. Secolul ce se anunţă apare, pentru noi, cei de astăzi, din această perspectivă, ca un uriaş teren de incertitudine.

Anul 2000 se „anunţă" – e adevărat – printr-o ciudată stare de grijă şi îngrijorare, care îl face să se asemene, uimitor, sfârşitului celuilalt mileniu, ce I-a precedat.

Ce poate să însemne, prin urmare, anul 2000? Pe lângă speculaţiile care se fac la tot pasul, o abordare lucidă a viitorului, mai mult sau mai puţin îndepărtat, ne solicită pe noi înşine la un plus de reflecţie în legătură cu valorile vieţii pe care le-am promovat până acum, în legătură cu ceea ce noi recunoaştem ca achiziţii spirituale importante.

Prea sunt multe situaţiile aparent „dificile** în care ne găsim astăzi, ea să trecem indiferenţi pe lângă ele. Prea sunt multe cazurile în care răbufnirile unor instincte primare se fac simţite. Indiferenţa faţă de unele manifestări negative şi răbufnirile de egoism aduc în discuţie, dintr-o perspectivă mai puţin idilică, problema omului proiectat în viitor.

Din acest unghi de vedere, arta contemporană pare a-şi propune înainte de orice să ne menţină în permanentă stare de veghe asupra propriei noastre condiţii. Fireşte, putem fi solicitaţi să reflectăm în legătură cu o seamă de acte şi gesturi umane posedând o semnificaţie socială minoră, dar putem fi solicitaţi şi să reflectăm în legătură cu o seamă de acte şi gesturi umane posedând o semnificaţie socială gravă şi importantă. În niciun caz, însă, nu se justifică uman invitaţia la desperare.

Viitorul solicită omul normal în formularea anumitor proiecte, viitorul solicită omul normal pe linia anumitor speranţe. Dar cum ne pregătim noi pentru viitor, cu toate riscurile pe care le antrenează „apropierea" sa? E limpede că arta şi literatui a nu pot fi indiferente faţă de marile probleme ce se pun în faţa lumii de azi, preocupată să se afirme, pe linia marilor cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii contemporane, în consens cu propria sa esenţă umană, în consens cu valorile pe care le

recunoaştem astăzi ca superioare, ca adevărate. Conştiinţa acestei imposibilităţi a artei contemporane de a se sustrage de la răspunderile ce-i revin în legătură cu fenomenele pe care le antrenează apropierea viitorului aduce în discuţie termenul de „angajare” a scriitorului şi artistului prin artă.

Putem concepe angajarea artistului sau scriitorului prin artă, la modul general uman, prin cultivarea acelei stări de veghe necesare, pentru a nu ne trăda propria esenţă umană, dar putem concepe angajarea artistului şi în sensul antrenării oamenilor în activităţi sociale presante, pe linia idealurilor progresiste, pe linia aspiraţiilor şi speranţelor pe care şi le pun în viitor cei mai mulţi locuitori ai planetei.

Din perspectiva artei, apropierea anului 2000 se traduce astăzi, pretutindeni, printr-o febrilă căutare de soluţii pentru ca omul să se afirme în conformitate cu propria sa esenţă, pe linia noilor orizonturi deschise de către dezvoltarea revoluţionară a ştiinţei şi tehnicii.

MESERIA DE OM

Aibert Camus observa odată, pe bună dreptate, că a fi om, în condiţiile civilizaţiei de astăzi a început să devină o meserie. Datele examinate de noi până acum par să îndreptăţească întru totul observaţia autorului *Ciumei*.

Sunt prea multe cazurile aduse în discuţie de către dezvoltarea civilizaţiei contemporane, în care omul de astăzi riscă să se piardă pe sine. Vrând-nevrând, ele sugerează ideea că în condiţiile schimbărilor prin care lumea trece în momentul de faţă se creează, în funcţie de societăţile existente, în funcţie de realităţile naţionale din fiecare ţară, pericolul unei pierderi a omului în uriaşul angrenaj ce-l reprezintă viaţa socială. Instituţiile juridice, funcţionând în limitele oricărui stat, sunt, toate, mai importante decât orice persoană. Instituţiile administrative, instituţiile culturale, la fel. Mai importantă decât individul, în ipostaza de „persoană fizică”, devine producţia. Mai important decât individul, în ipostaza sa de „persoană culturală”, devine consumul. Mai importante decât individul, în ipostaza lor de „persoană morală”, devin, adeseori, veşmintele. Dacă mai luăm în considerare şi alte situaţii, am putea ajunge chiar la concluzii care să încline către un oarecare pesimism.

Aproape întreg sistemul de obiecte de care ne găsim înconjuraţi îşi revendică dreptul de a fi mai importante decât noi. Mai importante decât noi, îşi revendică dreptul de a fi, maşinile. Mai importante decât

noi, câteodată, își revendică dreptul de a fi propriile noastre idei, propriile noastre convingeri.

Ce fel de oameni suntem noi?

Studiile filosofice din ultimele decenii au adus în discuţie o problemă care părea, la un moment dat, abandonată definitiv: problema înstrăinării. Sugerată în unele texte kantiene, dezvoltată în cadrul sistemului filosofic hegelian, reluată de către urmaşii lui Hegel, pe linia pasiunii pentru speculaţie caracteristică marelui dialectician, problema înstrăinării își găsește, pentru prima dată, o abordare lucidă în opera lui Marx.

Marx consideră că omul, ca existenţă liberă şi conştientă, se afirmă în lume într-un mod care face ca tot ce cunoaşte şi tot ce realizează să poarte amprenta umanităţii sale. Căutând să înţelegem omul, noi va trebui să-i studiem în uriaşa ţesătură de relaţii pe care şi le creează şi pe care le întreţine, cu tot ce există în jurul său – relaţii cu ceilalţi, relaţii cu natura, relaţii cu propriile sale produse, relaţii cu propriile sale convingeri şi idei. În funcţie de stadiul dezvoltării sociale, intervin diferite tipuri de instituţii, în lumina cărora, de asemenea, omul se va defini mereu. Esenţa sa umană nu poate fi înţeleasă în afara acestor relaţii, pe care omul ajunge să le aibă cu tot ceea ce există în jurul său. Din acest punct de vedere, a exista la modul uman presupune a exista în nişte condiţii în care depinzi de tot ce cunoşti, de tot ce ai realizat, de tot ce-ţi propui să realizezi.

În funcţie de grupurile sociale constituite, odată cu apariţia fenomenului şi cu succesiunea diferitelor clase, în ipostază de clase dominante, pe arena devenirii istorice, acest fenomen firesc, de înstrăinare a omului în tot ce cunoaşte, în tot ce realizează, de afirmare a sa permanent ca esenţă dinamică, va îmbrăca linele forme aberante. În măsura în care un obiect realizat de către mine e destinat să producă satisfacţie altcuiva, în măsura în care un obiect realizat e destinat să servească altcuiva, care îl poate utiliza chiar împotriva propriului său creator, intervine problema unor forme de înstrăinare „nefirească”. În textele marxiste, iniţial, iar ulterior, şi în diverse texte filosofice nemarxiste, s-a utilizat, pentru aceias tă formă de înstrăinare a omului, specifică societăţilor moderne – când ceea ce muncitorul ajunge să produică nu numai că nu-i aparţine şi nu constituie un mijloc de bucurie individuală, dar poate fi chiar manipulat împotriva esenţei sale umane – un termen extras din vocabularul psihiatrilor, acela de

alienare. Muncitorul exploatat nu-şi aparţine sieşi decât în mică măsură; inteligenţa sa, abilitatea sa, forţa sa creatoare, munca sa aparţin unor forţe străine. În aceste condiţii, important nu devine individul, nu devine persoana, ci devine munca pe care el o prestează şi „obiectele" pe care el le poate realiza.

Cultul exacerbat al „obiectului", în condiţiile societăţii capitaliste de consum, a determinat reactualizarea problemei înstrăinării. Asistăm astăzi la ample fenomene de înstrăinare, în funcţie de realităţile sociale dintr-o serie de ţări europene şi din America – în general este vorba despre realităţile sociale occidentale – la situaţii în care, practic, omul, ca persoană, nu mai contează, sau contează foarte puţin. El este considerat doar simplu „instrument", în vederea traducerii în practică a deciziilor luate, cu sau fără ajutorul maşinilor de calcul, în angrenajul social modern, omul reprezintă o valoare infimă, putând fi înlocuit, în funcţie de descoperirile ştiinţifice şi tehnice noi, cu maşini sau agregate în măsură să asigure un randament mai mare, o cotă de rentabilitate mai importantă, o productivitate a muncii sporită.

Sistemul de instituţii specific vieţii sociale contemporane, începând cu instituţiile juridice, administrative, culturale şi terminând cu cele economice, pare în măsură a fi cel care dictează configuraţia viitorului, cel care dirijează sentimentele, bucuriile, necazurile, năzuinţele, aspiraţiile şi idealurile fiecăruia dintre noi.

Omul apare astfel ca o fiinţă înstrăinată în reţeaua de instituţii specifică vieţii sociale moderne, fiindu-i imposibil să-şi poată hotărî singur destinul, fiindu-i imposibil să se poată afirma în consens cu propriul său concept, mai mult decât îi permit situaţiile sociale existente. Sentimentul de incertitudine, ce pare a stărui astăzi la mase de milioane şi milioane de oameni, în legătură cu ceea ce se poate întâmpla mâine sau ceea ce se va întâmpla mâine, trebuie înţeles în lumina acestui fenomen de alienare a diferitelor categorii de indivizi. Comportamentul oamenilor devine, nu numai condiţionat, dar şi impus de către reţeaua de instituţii în care sunt angrenaţi, de către obiectele pe care le consumă sau utilizează, de către spectacolele pe care le urmăresc, de către ideile la care au acces.

Ce mai reprezintă omul, atunci când, în legătură cu tot ceea ce el crede că este, în legătură cu ceea ce el *aspiră să fie*, îşi spun cuvântul, hotărâtor, atâţia factori străini, totuşi, de esenţa sa.

Pe acest fond de probleme se cer înţelese o seamă de căutări şi zbateri ale artei contemporane.

Tot pe acest fond de probleme complexe se cer înţelese, însă, şi raporturile pe care categorii tot mai mari de oameni ajung să le aibă, astăzi, cu lumea artei, în diferitele sale ipostaze. Tot ce poate să însemne regăsire de noi înşine, tot ce poate să ajute la înţelegerea propriei noastre condiţii, tot ce poate să incite reflecţia în legătură cu propriul nostru rol în complicata lume de azi, prezintă interes, ca spectacol, pentru cel aflat în căutarea unui temei de speranţă în plus. Suntem sau nu suntem de acord cu o experienţă literară sau artistică determinată, dar ea constituie pentru noi un punct de referinţă umană important. Suntem sau nu suntem de acord cu ceea „ce a voit să spună artistul”, dar opera sa ne atrage atenţia asupra unor importante aspecte ale condiţiei noastre actuale. Într-o lume măcinată de atâtea contradicţii, într-o lume în care omul este ameninţat tot mai mult să fie redus la valoare de „lucru”, într-o lume în care problemele cele mai importante devin, câteodată, problemele randamentului, beneficiului, reproducţiei lărgite, planificării birocratizante, arta este chemată să ne înveţe meseria de om. Cum să rămânem oameni, sustrăgându-ne fenomenelor de alienare pronunţată, în sistemul de instituţii specific vieţii moderne? Răspunsul simplist, pe care unii nu se sfiesc să-i afirme, va fi cel de esenţă conservatoare, preconizând o cenzurare severă a valorilor ştiinţei şi tehnicii, a avântului producţiei industriale şi agricole contemporane, sau chiar o retragere în trecut. Cu un asemenea răspuns omul care speră nu se poate împăca. Atunci?

Ceea ce își propune să realizeze, sub aspect „social”, arta modernă, privește tocmai această conştiinţă a nemulţumirii noastre numai cu datele convenabile ale sistemului de referinţe umane utilizat până acum. Se poate oare identifica „meseria de om” numai cu a şti să te menţii în veşnică stare de nemulţumire. Nu încape nicio îndoială, ceea ce își propun diferitele orientări artistice de avangardă este, totuşi, puţin şi ineficient. Arta contemporană se găseşte, indiscutabil, mult mai mult implicată în afirmarea valorilor umane esenţiale decât lasă să se întrevadă mişcările artistice de avangardă. A rămâne om în condiţiile unor situaţii de înstrăinare exacerbată a fiecărui individ în sistemele de obiecte ce-l înconjoară, în sistemele de relaţii pe care le întreţine cu ceilalţi, în condiţiile uriaşei ţesături de obligaţii personale pe care le aduce în discuţie civilizaţia secolului XX, constituie ceva mult

mai mult decât a fi nemulţumit. Devine, într-adevăr, o „meserie” să te afirmi ca om, atunci când eşti solicitat să decizi, cu ajutorul computerului, coeficientul de fericire al cuiva. Nu e suficient, în acest caz, numai aportul maşinii perfecţionate. Mai este necesar şi „altceva”.

Pentru a desprinde semnificaţia completă a „meseriei de om” preconizată de Albert Camus să ne referim, de pildă, la situaţia *specialistului*.

Tipul uman pe care îl impune devenirea economică din ultimele decenii ale secolului nostru pare a fi specialistul. Marile întreprinderi se străduiesc să aibă specialişti cât mai buni. Instituţiile administrative, juridice, instituţiile de învăţământ utilizează specialişti, profilaţi pe anumite tipuri de informaţie şi pe anumite tipuri de activităţi. Se tinde ca fiecare să devină un specialist acolo unde munceşte.

Specialistul se defineşte, aşadar, ca persoana cu pregătire superioară într-un domeniu determinat de activitate. Specialistul astăzi, însă, nu mai poate fi conceput ca altă dată. Pe lângă pregătirea într-un domeniu determinat, el are nevoie să fie şi omul unei înalte conştiinţe. Din funcţia pe care o deţine, el poate dicta, practic, destinele a mii de oameni; le poate dicta bucuriile, dramele, timpul de odihnă, viaţa publică şi viaţa privată. A avea conştiinţa acelstor efecte nu e deloc puţin lucru. Pentru că, peste schemele matemiatice, pe linia cărora se înscriu datele unei decizii luate, intervine problema gravă a consecinţelor, în viaţa individuală a fiecăruia, a actului pe care l-ai săvârşit.

Cât avem dreptul, unii sau alţii, ca specialişti, să dirijăm coeficientul de bu’curie, coeficientul de necazuri, coeficientul de dramă, coeficientul de repaus al celor de lângă noi? Cât avem dreptul, oricare dintre noi, ca specialist, să intervenim, pe nevăzute canale, în viaţa unor oameni, producând perturbaţii, deturnând destinele de la cursul lor firesc? Iată de ce formarea specialistului, redusă numai la acumularea unei cantităţi oarecare de informaţii, la însuşirea deprinderilor necesare unor funcţiuni de înaltă calificare, nu se mai dovedeşte, astăzi, eficientă. Noul specialist se cere format şi ca „om uman”, ca om al oamenilor, ca om dintre oameni şi cunoscând oamenii. La o anumită vârstă, mai ales, educarea viitorului specialist în sensul preţuirii valorilor vieţii, în sensul preţuirii valorilor umane fundamentale, devine la fel de vitală ea şi iniţierea lui în tainele

profesiunii căreia urmează să i se consacre. Alpare, în această privinţă, imens rolul pe care pot – şi trebuie să-i joace – arta şi literatura contemporană.

Evident, a frecventa muzeele, a frecventa expoziţiile, a audia concertele, a cunoaşte marile monumente literare şi artistice ale unei culturi constituie un act merituos de iniţiere în problematica umană specifică unui spaţiu socio-cultural determinat.

Evident, oamenii sunt solicitaţi, pe canalele radioului, televiziunii, cinematografului, prin magazinele de discuri, prin librării, prin alte manifestări artistice, diverse, la reflecţie în legătură cu propria lor condiţie, la înţelegere şi regăsire de sine, la tot ce poate să însemne aspiraţie spre perfecţiune, spre fruimofi, spre desăvârşire morală.

Acest lucru, însă, se realizează mai puţin organizat. Sunt societăţi, sunt culturi în care educaţia umană prin artă, ca şi educaţia artistică şi educaţia estetică propriu-zisă, se realizează numai sub o asemenea formă întâmplătoare.

Adevărata „meserie” de om se poate realiza numai în condiţiile unei societăţi în care arta este privită ca neînlocuibil mijloc de formare a unei personalităţi complete. Marx avea, fără îndoială, dreptate, când arăta că omul rămâne incomplet, atâta vreme cât condiţiile sociale nu-i permit o dezvoltare armonioasă şi sub aspectul drepturilor, şi sub aspectul datoriilor, şi sub aspectul accesului la valorile ştiinţei, şi sub aspectul bucuriilor pe care i le poate procura numai arta. „Meseria de om” se dovedeşte hotărâtoare pentru viitorul nostru. Dacă nu vom rămâne oameni, marile achiziţii ale ştiinţei şi tehnicii contemporane s-ar putea să se afirme chiar împotriva noastră.

În lumina acestor idei, faptul că atâţia oameni se interesează astăzi de artă, discută despre artă, se preocupă de artă, pare a indica o acută nevoie de sincronizare a lumii, sub aspectul cultului valorilor umane fundamentale, cu extraordinarele progrese înregistrate în domeniul însuşirii şi prelucrării informaţiei ştiinţifice de cele mai diferite tipuri. Fiecare simte un anumit gol în fiinţa sa, pe care încearcă să-i umple prin experienţa căpătată în contactul cu un caz artistic inedit sau necunoscut încă lui. Simţim cu toţii nevoia unor puncte umane de sprijin în plus, pentru tot ce facem, pentru tot ce întreprindem, pentru tot ce sperăm. Tot în lumina acestor idei trebuie înţeles locul deosebit pe care îl ocupă în noua societate socialistă arta

şi literatura. Arta şi literatura devin, în condiţiile societăţii socialiste, „probleme de stat", influenţa lor pozitivă cerându-se dirijată în consens cu necesitatea formării unui om complet, având permanent conştiinţa gravităţii oricărei opţiuni formulate, a oricărei decizii luate, a oricărui proiect propus.

FENOMENOLOGIA SOCIALULUI ÎN ARTA MODERNĂ

Există un coeficient relativ firesc de eroare, pe care orice opinie estetică îl implică, determinat de faptul că noi exagerăm – conştient stau nu, într-o măsură mai mare ori mai mică – acele aspecte ale fenomenului discutat ce convin în mod deosebit poziţiei noastre. Fenomenul trebuie explicat prin aceea că estetica operează în esenţă cu ajutorul presupoziţiei.

Bazate de obicei pe experienţe personale incomplete şi livreşti, dezbaterile de estetică nu pot să nu stea, întrucâtva, şi sub semnul speculativului.

Speculaţia teoretică presupune interpretarea exagerată a anumitor note – reale dar insuficiente – ale obiectului, de către subiect şi utilizarea lor astfel, în scopul obţinerii unor concluzii plauzibile. De obicei, esteticienii când aud cuvântul „speculativ" sunt gata să protesteze: ştiinţa noastră este riguros fundamentată – cu legi şi metode specifice – ea nu are nimic comun cu filosofia speculativă; estetica are un domeniu bine definit. Oamenii nu-şi dau seama, însă, că prin însăşi reacţia lor în faţa „acuzaţiei" de speculativ adusă esteticii, ei confirmă respectiva acuzaţie. Cu toate acestea, latura speculativă a activităţii teoretice, înţeleasă ca latură presupoziţională, îşi are un rost bine definit, stimulând şi solicitând, neîncetat, spiritul creator, reflecţia, până la obţinerea probelor necesare instaurării certitudinii, instaurării concluziilor de vastă verificabilitate. În cadrul dezbaterilor contemporane de estetică vom putea distinge diverse grade ale „speculaţiei", începând cu presupoziţia naivă, lipsită aproaipe de orice fundament real şi terminând cu cea rafinată, subtilă, captivantă – de la ipoteza necesară până la postulatul absurd. Raportarea la realitate, chiar atunci când suntem nevoiţi să lucrăm în zonele speculaţiei, reprezintă principala obligaţie în «rală şi cea mai importantă garanţie de adevăr pentru noi.

Conştiinţa adevărului că în privinţa fenomenelor ce au loc în perimetrul artei nu pot fi reţinute niciodată concluzii imuabile, conştiinţa adevărului că ideile pe care ne sprijinim în materie de

interpretare a fenomenelor de ordin estetic nu pot fi verificate în toate cazurile posibile constituie, de bună seamă, cel mai bun antidot împotriva spiritului absolutizant.

Conştiinţa limitelor – spunea Hegel – implică, prin forţa împrejurărilor, depăşirea lor. Ştiind că nu ştie nimic, Socrate ştie incomparabil mai mult decât cel ce crede că ştie totul.

Dintr-o atare perspectivă se cer analizate şi cazurile atât de dificile în faţa cărora suntem puşi atunci când studiem sau încercăm să studiem raporturile dintre diferite categorii umane şi unele manifestări ce au loc astăzi în perimetrul artei. Ne aflăm în faţa unor situaţii care, toate, aduc în discuţie problema omului raportat la propriul său trecut, la propriul său prezent şi la propriul său viitor. Ne aflăm în faţa unor situaţii trimiţând, din unghiurile de vedere cele mai diverse, la aceeaşi tentativă a omului de a se înţelege pe el însuşi.

Mulţi vorbesc acum detepre un fel de *„revenire”* a artei moderne în sferele *socialului*. O asemenea poziţie nu poate să nu provoace, însă, nedumerire.

Dacă prin social înţelegem tot ce se referă la condiţia omului, la situaţia omului în lume, cum pare a rezulta din examinarea opiniilor vizate, atunci vom constata că orice afirmaţie cu privire la „revenirea” sau „deplasarea” intereisului „artei moderne” spre social e gratuită. Toţi vom fi de acord că esteticul rămâne de neconceput în afara umanului. Frumosul este un fenomen uman. Arta este un fenomen uman. Nevoia de artă este un fenomen specific uman. Dacă identificăm umanul cu socialul constatăm, în aceste condiţii, că arta nu s-a îndepărtat niciodată, propriu-zis, de *social*, luat în accepţiunea sa generală. O atare „îndepărtare” şi o asemenea „apropiere” reprezintă, fără îndoială, un fals subiect de discuţie.

Din păcate, la noi – şi nu numai la noi – se aprind câteodată unele dezbateri cu privire la nişte fenomene culturale-fantomă, care până la urmă sunt abandonate, fiindcă s-a descoperit că... n-au avut loc.

De unde provine confuzia curentă de sensuri dintre noţiunile social şi uman? Provine, fără îndoială, dintr-o neasimilare „ereditară” a conceptului de social în domeniul esteticii. Estetica tradiţională ignora sistematic contradicţiile. Pentru esteticianul de acum un secol şi mai bine, tributar încă spiritului tradiţionalist rigid, actul delimitării socialului de uman nu se justifica prin nimic. La alcel timp, estetica,

psihologia, sociologia, antropologia nu-şi câştigaseră încă acea autonomie de care s-a făcut atât de înult caz în secolul XX, conceptele gândirii europene circulând liber, fără niciun fel de modificaţii de conţinut, prin spaţiile diverselor discipline umaniste. Ceea ce se înţelegea prin social în filosofie se înţelegea şi în economia politică şi în psihologie şi în antropologie şi în estetică.

Este evident gradul de confuzie pe care o atare situaţie îl implică.

Odată cu tendinţele de „pozitivizare" a grupului de discipline la care ne-am referit, odată cu eforturile de „autonomizare" ale esteticii, psihologiei, sociologiei, antropologiei etc., s-a ivit şi nevoia întemeierii specifice a diferitelor categorii şi concepte de ordin, general, în lumina experienţelor proprii unei ştiinţe sau alteia. Categoriile pereche: conţinut şi formă, ca să ne referim la o situaţie mai uşor de înţeles, funcţionaseră până atunci cu acelaşi sens, cu aceeaşi semnificaţie, cu acelaşi „mesaj", atât în cadrul filosofiei, cât şi în cadrul economiei politice sau în cadrul esteticii. S-a văzut însă până la urmă că, de fapt, cele două categorii, deşi formal rămân aceleaşi, indiferent de orizontul teoretic în care se înscriu, în realitate ele se schimbă, „devin" altceva. În sociologie vom vorbi, deci, despre conţinutul şi forma diverselor aspecte ale vieţii sociale. În logică vom vorbi despre conţinutul şi forma diverselor judecăţi şi raţionamente. În estetică va trebui să discutăm, aşadar, despre conţinutul şi forma operei de artă, deci despre un *conţinut artistic* şi o *formă artistică*. Conţinutul artistic şi forma artistică nu mai pot apărea acum ca identice cu noţiunile de conţinut filosofic şi formă filosofică, conţinut psihologic şi formă psihologică. Acelaşi lucru s-a petrecut şi cu noţiunea de social. Pătrunzând pe terenul esteticii, ea s-a „esteticizat". Socialul estetic reprezintă altceva decât socialul psihologic sau filosofic.

Socialul, înţeles drept ceea ce preocupă în mod deosebit existenţa reală a oamenilor – sens pe care noţiunea în cauză îl are în textele lui Marx – devine astfel, artistic, urmând ca, în această calitate să fie semnalat.

Socialul artistic se cere luat în considerare după un sistem propriu de exigenţe, ţinând seama că el referă doar aproximativ despre unele stări de lucruri reale, că el se constituie doar ca aluzie la socialul real, prin reţinerea unora dintre elementele considerate importante ale acestuia, a unora dintre elementele capabile să-i evoce

optim, oricând, în absenţa contactului nemijlocit cu acesta.

Dar, chiar acceptând asemenea amendamente, nu vom putea să facem abstracţie de esenţa specifică a socialului, fie el şi artistic. Problema care se pune pentru noi sună: putem considera diferitele preocupări artistice moderne privind descoperirea unor noi „resorturi" ale umanului drept preocupare sau interes pentru ceea ce preocupă, în mod deosebit, existenţa oamenilor? E foarte dificil de stabilit ce intră în sfera socialului şi ce nu intră, din perspectiva manifestărilor artistice moderne. Totuşi, tentaţia ordinii nepufcându-ne părăsi, iar riscul de a vedea ulterior anulate concluziile noastre, parţial ori total, neputându-ne împiedica efortu-l spre sistematizare, să procedăm la analiza ideilor ce rezultă din situaţia care s-a creat.

Va trebuii să ţinem seama, mai întâi, dacă ne referim numai la realitatea pe care o desemnează conceptul de *artă modernă*, de caracterul haotic al raporturilor dintre aceasta şi societate, în condiţiile lumii capitaliste contemporane. Practic, dezbaterea, prin intermediul artei, a unor situaţii umane acute are loc dincolo de orice nevoie reclamată de viaţa diferitelor grupuri sociale stabile.

În condiţiile lumii occidentale contemporane, confuzia dintre social şi „general uman", care apare până şi în unele texte de estetică, se justifică în lumina convingerii că arta se prezintă ca activitate ce nu poate realiza intervenţii eficiente de ordin educativ. Ponderea foarte mare pe care o are arta de „consum" în cadrul manifestărilor culturale occidentale trebuie înţeleasă tocmai pornind de aici. În faţa ofensivei artei „de consum", arta de avangardă manifestă tendinţa unei tot mai pronunţate închideri în propriu-i univers de preocupări, izolându-se de „public", izolându-se de aspiraţiile şi speranţele oamenilor. Pe un asemenea fond, preocuparea pentru anumite aspecte ale „condiţiei umane contemporane" poate fi urmărită în mai multe ipostaze.

Vom distinge situaţii în care predomină tentaţia aducerii în discuţie a unor cazuri umane şocante. Tocmai acest lucru a făcut pe mai mulţi comentatori ai fenomenului artistic din ultimele decenii să considere că ar fi vorba deispre „o deplasare a interesuluiantei de avangardă îndeosebi spre social". Ne va fi foarte greu, însă, să ne împăcăm cu ideea că socialul poate fi identificat doar cu situaţiile umane şocante. Existenţialismul, dintre curentele filosofice contemporane, a fost cel care pare să fi influenţat cel mai mult această

preferinţă pentru situaţiile umane şocante, atât în literatură cât şi în pictură, în sculptură, teatru.

Un anume succes al experienţelor de viaţă trăite nemijlocit, care se face simţit mai ales la nivelul literaturii, pare a fi în măsură să ilustreze interesul public contemporan – deloc neglijabil – pentru situaţiile umane şocante, identificat, eronat, cu interesul pentru „condiţia socială a omului”. Au succes, astăzi, pretutindeni, cărţile de memorialistică, cărţile de reportaj relatând experienţe extraordinare, „înregistrate pe viu” de către cei care le-au scris. Au succes astăzi, pretutindeni în lume, cărţile şi filmele de aventuri cu trimiteri la oameni aievea, de obicei personaje ale istoriei din ultimele decenii. Au succes astăzi, pretutindeni, cărţile relatând cazuri umane-limită, pe care scriitorul le studiază cu răbdarea unui adevărat savant. Sunt antrenaţi în lectura unei astfel de literaturi oameni din categorii sociale foarte diverse şi eu o pregătire intelectuală cum nu se poate mai sofisticată. Sunt antrenaţi în lectura unei asemenea literaturi, dar şi în vizionarea unor asemenea filme, deopotrivă bărbaţi şi femei, tineri şi bătrâni – în orele lor de răgaz. Desigur, lumea de azi nu citeşte numai cărţi de memorialistică, biografii, literatură de război şi spionaj, dar faptul că o asemenea literatură se bucură de un interes enorm ar trebui, poate, să ne dea mai mult de gândit. Ea evocă întotdeauna experienţe umane deosebite, iar succesul ei ar putea fi pus în relaţie cu dispreţul faţă de experienţa de viaţă, pe care unii nu s-au sfiit să-i afirme.

Într-adevăr, multe direcţii literare şi artistice ale secolului XX au cultivat, sau mai cultivă încă, refuzul extraordinarului, refuzul „deosebitului”, refuzul cazurilor umane ieşite din comun, urmărind, tocmai prin aceasta, anumite efecte şocante. Angrenaţi în îndeplinirea obligaţiilor noastre cotidiene, noi ignorăm de obicei câtă nevoie de extraordinar avem, câtă nevoie de neprevăzut avem. Ceea ce apare interesant este că, în asemenea condiţii, extraordinarul interesează doar la nivelul unor situaţii prin care cineva îşi justifică existenţa, se juistifică pe sine ca om. Arta s-a născut, fără îndoială, din necesitatea mărturisirii unei experienţe de viaţă imposibilă de transmis pe altă cale.

După toate aventurile prin care a trecut în secolul XX, arta modernă pare astăzi tentată să se întoarcă la nişte rosturi străvechi, acelea de a relata extraordinarul existenţei umane, de a relata

neobişnuitul vieţii.

Dar, preferinţa pentru cazurile umane şocante, pentru experienţele de viaţă extraordinare nu se poate încă traduce prin ceea ce unii numesc „deplasare spre social”.

Dacă vrem să urmărim adevărata fenomenologie a socialului în arta contemporană va trebui să delimităm arta şi literatura cu implicaţii într-adevăr sociale de arta şi literatura care, prin însăşi condiţia lor, nu pot să nu se preocupe de problematica omului de astăzi.

Vom distinge în arta secolului XX şi o seamă de situaţii care aduc în discuţie cazuri umane solicitând mai puţin „participarea” noastră, solidaritatea noastră în legătură cu o anumită experienţă înregistrată şi mai mult reflecţia noastră. Este indiscutabil că arta modernă a devenit mult mai problematică în ultimul timp. Un anume patos teoretic se face simţit în toate manifestările artistice recente. Existenţa umană e tot mai mult abordată de către scriitori şi artişti din perspectiva eternei sale deveniri, a inepuizabilităţii sale. Altă dată, se evoca doar un *caz* sau un complex de întâmplări ce veneau să confirme ori să infirme o regulă ştiută a conduitei umane. Acum regula însăşi a ajuns să fie căutată tatonant – în cazuri, în situaţii, în gesturi.

Ideea că, înaintea oricărei ape funcţii sociale, literatura şi arta stimulează o permanentă stare de veghe a omului asupra sa însuşi, solicitându-l la autodepăşire, a fost de mult admisă, cu valoare de axiomă, în estetică. Se creează impresia, însă, că numai arta şi literatura modernă i-au descoperit şi fructificat pe deplin unele „valenţe”.

Inteligenţa şi sensibilitatea în stare de veghe sunt coordonate fundamentale în limitele cărora se înscriu toate eforturile artistice moderne. Poate că, din acest punct de vedere, arta modernă a câştigat un plus de umanism. Căci ce poate fi mai important în artă decât această grijă, promovată implicit, ca omul să nu se oprească din afirmarea sa impetuoasă, să nu se mulţumească cu ceea ce a obţinut deja, să tindă mereu spre ceva superior?

Teatrul modern stăruie, prin excelenţă, în această sferă de preocupări. De la *A la recherche du temps perdu*, a lui Marcel Proust, la *L’e re du soupgon* al Nathaliei Sarraute, proza „se constituie”, de asemenea, în invitaţie la reflecţie. Nu pe aceeaşi linie se înscrie oare şi pictura, chiar dacă n-ar trebui să ne referim decât la acel *Corps de*

dame de Jean Dubuffet, la *Ambianţele* lui Edward Kienholz sau „mulajele” lui Georges Segall?

Dar putem identifica o atare preocupare ca omul să vegheze asupra sa însuşi, pentru a rămâne, în modul cel mai vag totuşi om, cu ceea ce s-ar putea numi „deplasare a interesului spre social în arta modernă”?

Unii consideră „interes pentru problematica socială acută” chiar şi „patosul noutăţii”, care se face simţit în cadrul tuturor manifestărilor artistice contemporane de avangardă.

Alţii consideră „interes pentru social” efortul de a întreţine la public sentimentul potrivit căruia viitorul este iminent, pe care nu puţini artişti îl fac, într-adevăr. În contactul cu cele mai diverse manifestări artistice actuale de avangardă se face simţit acel sentiment de îngrijorare în legătură cu ceea „ce se va întâmpla mâine”. Desigur, o atare preocupare intră în sfera socialului, după cum intră în sfera socialului tot ce interesează omul, tot ce ţine de condiţia omului. Arta şi literatura, însă, nu pot să existe în afara unei asemenea preocupări.

Atunci socialul va trebui înţeles altminteri.

Câteodată, în unele texte de estetică interesul artei moderne pentru problematica socială acută e înţeles ca preocupare pentru negarea stărilor de lucruri constituite. „Arta contestatară; în diferitele sale modalităţi de manifestare – de la contestaţia politică până la contestaţia pornografică – îşi defineşte interesul pentru social într-un atare sens. Încercând să o justifice, Jean Cassou, în prefaţa la volumul *Art et contestation* (1968), nota: „Există momente în istoria oamenilor când facultatea critică a spiritului, printr-un surplus de activitate şi de virulenţă, apare ca predominantă. Mai mult decât atât, ea pare a absorbi sau rezuma toate celelalte facultăţi, devenind spiritul însuşi. Noi asistăm la unul din aceste momente. Nu pentru că spiritul ar fi hotărât să se arate în această lumină esenţial şi integral critic – în mod arbitrar sau de dragul fanteziei – ci pentru că obiectul exerciţiului său, adică lumea, a luat forma unei societăţi de producţie şi consum. Această mutaţie, aşa cum au studiat-o şi descris-o diverşi sociologi – printre care se obişnuieşte de obicei să fie citat Herbert Marcase, ca cel mai penetrant – a făcut din lumea noastră o lume închisă, în afara căreia nimic nu există şi, în sensul cel mai exact al termenului, totalitară. Finalitatea sa se află în ea însăşi. Ea produce pentru a consuma ceea ce a produs. Toate activităţile Spiritului, în interiorul

acestei lumi, vor fi pur tehnice. Ele nu vor tinde decât să asigure dezvoltarea şi perfecţionarea producţiei şi administrarea consumului de obiecte produse. Dar spiritul, care este de natură volatilă, nu se poate mărgini la aceste nevoi strict practice; el caută să se degajeze dintr-o atât de plată şi monotonă constrângere, spre a se situa în afara lumii şi a o judeca. Deci, printr-un act de violenţă îşi va exersa el funcţiile proprii, care fuzionează într-o singură funcţie esenţială, funcţia sa critică".

Chiar în interpretarea unui om de o atât de vastă cultură şi pătrunzătoare inteligenţă, cum a fost Jean Cassou, critica se confundă cu negaţia.

Ceea ce aduc în discuţie foarte multe manifestări artistice de avangardă – cum, de altfel, Herbert Marcuse arăta foarte bine în *Eros and Civilization* (1955) – este tendinţa de a nega totul, de a nega, dacă se poate, lumea, de a nega umanul. În acest sens se cere avut în vedere, aşa cum am mai arătat, că negatorii totali nu sunt critici; critica presupune întotdeauna numai negarea acelor părţi din construcţia unui fenomen care se opun intereselor umane fundamentale. În condiţiile tipului de negaţie promovat în cadrul unora dintre mişcările artistice de avangardă, nu mai poate fi vorba însă despre niciun fel de interese umane fundamentale, pentru că totul poate fi negat; chiar şi ceea ce noi considerăm interese umane fundamentale constituie obiect de negaţie.

S-ar putea argumenta că tocmai prin negaţie se creează un fel de premise pentru „mai târziu", adică premise pentru „ceea ce va veni" în speranţa că numai „ceea ce va veni", ceea ce aparţine viitorului reprezintă, cu adevărat, forţa omului. Nu o dată, însă, ne aflăm în situaţia contestării viitorului însuşi şi a valorilor sale. Evident, negarea stărilor de lucruri constituite astăzi pe pământ – fără a ţine seama de elementele viabile. şi elementele efemere, de elementele progresiste şi elementele conservatoare, de elementele de perspectivă şi de elementele fără şansă să supravieţuiască – nu poate fi confundată cu interesul artei contemporane pentru social.

Fireşte, interesul pentru problematica socială, înregistrat în cadrul unora dintre manifestările artistice contemporane, trebuie înţeles numai ea preocupare de schimbare a lumii, în consens cu idealurile oamenilor şi cu imperativele devenirii istorice a popoarelor.

Vom înregistra în cadrul artei contemporane nu puţine cazuri în

care un asemenea interes se face simţit. El este legat de numele unor artişti şi al unor scriitori ce pot fi ataşaţi mai puţin uneia sau alteia dintre orientările avangardistice la modă. El se face simţit în cazul unor opere care, dincolo de toate zbaterile semnalate, de căutările febrile întreprinse sub semnul „artei moderne” se înscriu ca direct continuatoare ale marilor tradiţii ale artei umaniste dintotdeauna.

În funcţie de realităţile sociale existente, ponderea acestei preocupări pentru situaţiile în care omul se află angajat în acţiunea de transformare a lumii, în consens cu idealurile sale şi cu imperativele istoriei, se cere înţeleasă diferit.

Apare clar că în condiţiile culturii socialiste preocuparea pentru social, în sensul interpretării noastre de până acum e mult mai pronunţată şi mai amplă.

Pentru a înţelege sensurile profunde ale termenului de social trebuie neapărat supus dezbaterii conţinutul conceptului de *angajare*. Aparţinem unei lumi aflată în profund proces de prefacere. Prin forţa împrejurărilor, ceea ce fiecare din noi întreprinde îi priveşte pe toţi cei din jur. Şi, tot prin forţa împrejurărilor, ceea ce se petrece în jurul nostru ne priveşte direct. Suntem răspunzători – mai mult sau mai puţin, conştienţi de acest fapt – de tot ce se întâmplă în orice domeniu aflat în vreo relaţie sau alta cu sistemul nostru de acţiuni, cu sistemul nostru de aspiraţii şi interese.

De bună seamă, oamenii nu pot trăi decât angajaţi unii faţă de alţii. Conştiinţa faptului că prin tot ce întreprindem, într-un moment sau altul al existenţei noastre, noi nu facem decât să ne obligăm reciproc, subliniază caracterul responsabil a-l persoanei umane. Într-o primă accepţiune, conceptul de angajare se referă la faptul că în cadrul vieţii sociale oamenii nu pot trăi indiferenţi unii faţă de alţii, că a exista la modul uman presupune nu numai a fi liber, dar a fi şi obligat faţă de cei pe care-i ai alături. Într-o accepţiune ulterioară, conceptul de angajare se referă la faptul că, devenind conştient de posibilitatea nonangajării sale, omul este dator să lupte activ pentru afirmarea sa numai împreună eu ceilalţi. E implicată în această poziţie ideea de *militantism*. A milita se traduce prin a acţiona consecvent, în spiritul aspiraţiilor umane superioare, în spiritul ideilor progresiste ale epocii. Noi nu putem face abstracţie de realităţile sociale existente astăzi în lume. Desigur – pozitive sau negative – anumite influenţe din afară se fac simţite şi în cadrul culturii noastre socialiste. Cu toate acestea,

problematica generală a culturii socialiste, inclusiv în domeniul artei, diferă de problematica altor tipuri de cultură existente astăzi.

Dacă ne-am referi numai la raporturile dintre artă şi public, înţelegând prin public, de data aceasta, pe toţi cei care se interesează de artă, indiferent cum, şi încă ar fi suficient. Indiscutabil, în condiţiile societăţii socialiste, atât instituţiile artistice tradiţionale cât şi noile instituţii – cele desemnate prin termenul de mass media – ocupă un loc bine determinat în viaţa spirituală a fiecărei ţări.

O întreagă politică a muzeelor, a sălilor de expoziţie, a teatrelor şi filarmonicilor, paralel cu politica de îndrumare a noilor mijloace de comunicaţie în sensul promovării – inclusiv la nivelul artei difuzate – a năzuinţelor umane superioare, în sensul promovării valorilor durabile, în sensul luptei împotriva prostului gust poate fi studiată în condiţiile realităţilor sociale din România de astăzi, de exemplu.

Având în vedere realitatea, atât de eterogenă, a artei moderne, aducând pretutindeni în discuţie sentimentul speranţelor pe care şi le pune lumea de astăzi în ziua de mâine, având în vedere caracterul atât de divers al manifestărilor artistice care, fără a se pretinde „moderne" sunt specifice, totuși, timpului nostru, având în vedere unele manifestări estetice gravitând în jurul artei dar aducând, totuși, pe cale indirectă, în dezbatere arta, e necesar să procedăm la distincţii clare.

Unii esteticieni neagă însăşi legitimitatea conceptului de artă modernă; în măsura în care arta contemporană ne pune într-o asemenea încurcătură, ce rost are să ne complicăm şi mai mult, uti lizând un termen extrem de imprecis pentru a desemna un grup de fenomene foarte greu de înţeles şi mai greu de definit? E, probabil, calea cea mai comodă. Unde duce ea, ne pot indica erorile comise, cu decenii în urmă, printr-o abordare sociologist-vulgară a domeniului artei, chiar în cadrul culturii noastre. În aceste condiţii, va trebui să acordăm termenului de *artă modernă o* accepţiune întrucâtva diferită de cea pe care i-o acordă partizanii noutăţii cu orice preţ.

Conceptul de artă modernă ar aduce în discuţie, astfel, un grup vast de preocupări estetice, înregistrate cu precădere în ultimul secol: reflectarea, în literatură, artele plastice, muzică, teatru, a mutaţiilor survenite pe planul conştiinţei, ca urmare a marilor prefaceri prin care a trecut lumea, ca urmare a marilor descoperiri ştiinţifice şi tehnice, ca urmare a transformărilor spectaculoase survenite în viaţa socială.

Nu întâmplător manifeistările artistice moderne aduc în discuţie

„sentimentul speranţei”. La nivelul lor, devenirea socială e urmărită numai pe linia a ceea ce este posibil să zise producă, lăsând câmp liber imaginaţiei, lăsând câmp liber presupoziţiei, dar solicitând, în acelaşi timp, reflecţia noastră. La nivelul lor, omul este întotdeauna prezentat „în dificultate”. S-ar părea că arta nu a urmărit niciodată altceva decât să prezinte „omul în dificultate”. Va trebui să avem în vedere, însă, faptul că manifestările estetice stând sub semnul conceptului da „artă modernă” aduc în discuţie situaţia omului aflat în dificultate numai atunci când se raportează la propriul său viitor şi nicio perspectivă clară nu se întrevede, viitorul anunţându-se ca ameninţare posibilă.

Ar fi de discutat, desigur, în ce măsură nu intervine şi un anumit procent de mistificaţie în această raportare a omului contemporan la propriul său viitor, în lumina experienţelor artei moderne. E limpede că undeva lucrurile sunt exagerate, până la a nu le mai putea controla. E limpede că în anumite cazuri ale artei moderne asistăm la tentative, câteodată chiar declarate, de mistificare a situaţiei omului contemporan. Căutând să desluşim sensul şi dimensiunea acestor mistificaţii, noi ar trebui însă să ne deplasăm de pe planul esteticii pe cel al criticii de artă.

Ceea ce merită reţinut în contextul ideilor abordate până acum este faptul că dincolo de orice situaţii mistificatorii, care pot să apară în contextul unei analize detailate a fenomenului artistic modern, intervine această invitaţie la reflecţie în legătură cu valoarea omului raportat la posibilul său viitor.

Atât poate realiza şi realizează, de fapt, arta modernă, aşa cum se defineşte ea în lumina conceptului la care ne-am referit până în prezent. Dacă atât e suficient sau nu, va trebui să vedem.

În orice caz, în câmpul manifestărilor artistice contemporane putem sesiza acest grup de manifestări, care nu-şi propun mai mult decât să incite reflecţia asupra unor posibile ipostaze ale umanului, neglijând determinaţiile sale sociale concrete.

A nega valoarea şi funcţia socială a acestor manifestări nu ar constitui decât sau o încercare de fugă din faţa adevărului, din faţa realităţii, sau o încercare de simplificare vulgară a raporturilor dintre diferitele componente ale fenomenului artistic contemporan.

Dacă una dintre componentele fenomenului artistic contemporan o reprezintă grupul de manifestări desemnabil prin conceptul de „artă modernă”, rezultă că mai există şi altele. Şi,

într-adevăr, există. Ponderea principală în cadrul manifestărilor artistice contemporane o deţin acele poziţii ce nu se revendică neapărat ca „moderne”. Ele se revendică doar ca aparţinând „timpului de faţă” fiind, deci, „contemporane Nici Hemingway, nici Faulkner, nici Steinbeck, nici Camus, nici Malraux, nici T.S. Eliot, nici Stravinsky, nici Sibelius, nici Enescu, nici Şostakovici sau Prokofiev, nici Şaliapin, nici Caruso, nici Nijiński sau Ulanova, nici Bernard Shaw nu pot fi ataşaţi, fără a forţa, desigur, destul de mult nota, fenomenului artei moderne.

Dacă noi ţinem seama că în investigaţia noastră ne-am sprijinit mai mult pe exemple extrase din contextul culturii europene, ignorând unele nume cum sunt cele ale lui Rabindranath Tagore sau Kawabata, atunci vom recunoaşte că există cel puţin o componentă, de aceeaşi dimensiune, a conceptului contemporan de artă, care se sustrage determinaţiilor specifice conceptului de artă modernă dar se înscrie pe linia unei pronunţate influenţe în viaţa socială.

Dacă noi mai luăm în discuţie unele aspecte ale teatrului contemporan, pe linia încercării diferiţilor regizori şi actori de a reactualiza unele valori clasice; dacă noi mai luăm în discuţie manifestările din domeniul muzicii, polarizând preocupări atât de diverse, de la muzica uşoară până la diferitele concerte de factură „dasi: că”; dacă noi mai luăm în discuţie realitatea filmului care nu se pretinde neapărat modern dar aduce în discuţie o problematică umană de mod recent atunci vedem că sfera conceptului contemporan de artă nu se poate, în niciun caz, suprapune sferei conceptului de „artă modernă”.

Un loc aparte îl ocupă manifestările artistice stând sub semnul unei poziţii de angajare socială deschisă, specifice artei socialiste. Influenţa şi rolul acestor manifestări în viaţa socială contemporană sunt, fără îndoială, considerabile. Prestigiul unor scriitori ca Gorki, Şolohov, Go Mo Jo, Sadoveanu; prestigiul unor artişti ea Deineka, Muhina, Womacka, Ciucurencu; prestigiul unor dramaturgi realişti ale căror piese se joacă astăzi pe scenele a zeci de teatre din lume indică faptul că ponderea artei moderne în construcţia conceputului contemporan de artă e totuşi redusă.

Unele instituţii de cultură consacrate refuză categoric să opereze în numele conceptului de artă modernă. „Scala” din Milano nu e nici clasică, nici modernă. „Metropolitan House” – de asemenea. „Bolşoi Teatr”, eu cea mai apreciată trupă de balet din lume, se

sustrage, la fel, distincţiei dintre clasic şi modern.

Unde apare evident faptul că manifestările artistice – aflate sub semnul conceptului de „artă modernă" – au avut o influenţă foarte mare este domeniul artelor plastice şi al l arhitecturii. Nu întâmplător, în reprezentările foarte multor oameni, realitatea „artei moderne" se confundă eu ceea ce pictura, sculptura, grafica şi arhitectura avangardistă poate să ne ofere.

Fenomenul artistic modern este întotdeauna legat de un exclusivism ambiguu. Există un exclusivism constând, aşa cum am văzut, din încercarea de negare a realităţii „artei moderne", din negarea valorii manifestărilor artistice stând sub semnul conceptului de „artă modernă". Dar există şi un exclusivism constând dintr-o atitudine de superioritate frivolă, pe care şi-o arogă multe manifestări artistice considerate „moderne", atunci când se raportează la ceea ce se întâmplă în „rest", pe acelaşi plan al artei.

Toate mişcările artistice de avangardă au debutat şi s-au menţinut – atât cât s-au putut menţine – prin a nega dreptul la existenţă al altor manifestări, al unui alt „gen" de artă decât cel pe care ele îl promovau.

Situându-ne pe o poziţie lucidă în abordarea fenomenului artistic contemporan, nu ne este niciun moment permis nici să ignorăm valoarea – atât cât există – a experienţelor estetice realizate în câmpul artei moderne, nici să o exagerăm sau exaltăm.

Din perspectivă estetică marxistă, manifestările artistice stând sub semnul artei moderne se cer înţelese ca un grup de experienţe cu o valoare şi o funcţie estetică limitată, alături de alte experienţe care completează tabloul artistic contemporan.

Apare astfel limpede că, în condiţiile actualelor cerinţe şi actualelor preocupări ale societăţii noastre socialiste în legătură eu arta, conceptul de artă modernă devine inoperant. El se dizolvă în corpul de iniţiative comune tuturor artiştilor, tuturor scriitorilor, manifestate în vederea satisfacerii nevoilor spirituale ale noii societăţi. „Artei şi literaturii – arăta secretarul general al partidului nostru, tovarăşul Nicolae Ceauşescu – le sunt proprii preocuparea pentru continua înnoire şi perfecţionare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturată orice tendinţă de exclusivism şi rigiditate manifestată în acest domeniu. Esenţial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrându-şi individualitatea

artistică să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conţinutul operei sale, să urmărească ca ea să-şi găsească drum larg spre mintea şi inima poporului”.

În condiţiile artei socialiste intervine, astfel, problema unor cu totul alte raporturi decât cele existente până atunci dintre artă şi diferitele categorii umane, dintre artă şi public, în sensul în care această noţiune este utilizată, uneori, pentru a desemna pe toţi cei care „se interesează de artă”. În aceste condiţii, arta devine un mijlofe de intervenţie asupra conştiinţelor, pe linia nevoii resimţite şi reclamate de către noua societate, de redimensionare umană a fiecărui individ – un mijloc de formare a omului nou – cum sună o formulă consacrată.

A fi conştient de ceea ce poţi să faci pentru instaurarea viitorului, care în aceste condiţii se identifică eu idealul societăţii socialiste şi comuniste, a-şi sincroniza efortul cu mersul întregii societăţi se dovedeşte principalul imperativ al noului tip uman. O societate făurită în spiritul genialului program formulat de către Marx solicită şi impune persoana responsabilă în tot ce face, în tot ce întreprinde, în tot ce gândeşte – persoana conştientă de rosturile sale, de forţa sa, de îndatoririle sale faţă de societatea ce o revendică.

Fundamentând teoria socialismului ştiinţific, Marx a avut în vedere şi a formulat, totodată, un nou proiect uman. Acest proiect se referă la omul societăţii socialiste şi comuniste, a cărui frumuseţe morală ideală se cere neapărat luată în seamă. Tipul uman specific socialismului rămâne, întotdeauna, omul dăruit trup şi suflet cauzei viitorului, identificat, desigur, cu cauza celor mulţi, cu cauza popoarelor. Tipul uman specific socialismului rămâne, întotdeauna, omul capabil să se depăşească pe sine, omul refractar prejudecăţilor de orice fel, omul refuzând spiritul comod, rutinier, birocratic. Tipul uman specific socialismului rămâne, întotdeauna, omul unei înalte conştiinţe. Într-o societate cum este societatea noastră socialistă multilateral dezvoltată, totul devine astfel educaţie şi autoeducaţie.

Problema umanismului, care a preocupat atât de mult gândirea epocilor precedente, îşi găseşte, în aceste condiţii, o rezolvare integrală, pe cât de simplă pe atât de adevărată, în acelaşi timp. A vorbi despre om la modul general nu valorează şi nu înseamnă, practic, nimic. A fi umanist la modul teoretic, a nutri, la modul teoretic, sentimente nobile faţă de viitor reprezintă un simplu gest declarativ. A face ceva pentru ca oamenii să devină altfel decât sunt, să devină

superiori lor înşile, a face ceva concret în vederea îmbunătăţirii situaţiei reale a oamenilor în viitor constituie singurul criteriu după care oricine poate fi şi trebuie judecat.

Din acest punct de vedere se cere înţeles sensul nou acordat termenului de „angajare”. A fi angajat în slujba socialismului presupune a fi angajat într-o acţiune eficientă de rezolvare nemijlocită a unor situaţii dificile create, a unor probleme care solicită răspuns imediat. Angajarea abstractă, angajarea prin vorbe cu gândul că alţii vor trebui să transpună în fapte ideile exprimate acum teoretic, devine incompatibilă cu condiţia etică a artistului în noua societate. Numai o societate în care toate forţele creatoare disponibile se află angajate în efortul de făurire a viitorului devine o societate în care noţiunea de umanism îşi dezvăluie adevăratul conţinut.

Aici intervine o deosebire esenţială între poziţia noastră faţă de viitor şi celelalte poziţii examinate până acum.

Noi pornim de la premisa că viitorul poate fi creat, făurit în conformitate cu nevoile şi aspiraţiile tuturor membrilor societăţii din care facem parte, în conformitate cu imperativele istoriei.

Situaţiile examinate până acum s-au caracterizat – după cum a fost lesne să se observe – printr-o atitudine diametral opusă faţă de viitor; viitorul este doar aşteptat; pentru întâmpinarea lui urmează să te pregăteşti. Cum te pregăteşti, însă, în condiţiile în care nu întreprinzi nimic pentru a te angaja în acelaşi curs al devenirii istorice pe linia căruia se înscrie însuşi viitorul?

În concepţia despre viitor specifică diferitelor tendinţe şi orientări artistice moderne singurul lucru pe care noi îl putem face astăzi este să reflectăm în legătură cu propria noastră condiţie şi cu propria noastră esenţă, umană, pe marginea unor situaţii în care am putea să ne aflăm vreodată.

În concepţia despre viitor specifică artei socialiste apare, pe lângă invitaţia la reflecţie, şi invitaţia la acţiune, în vederea determinării unui „curs uman” al viitorului. A face din tot ce presupune creaţie un îndemn în plus la omenie, un îndemn în plus la dreptate, un îndemn în plus la a fi conştient de ceea ce trebuie înfăptuit devine obiectivul pe care arta socialistă şi-i propune în primul rând. „Este ştiut – remarca tovarăşul Nicolae Ceauşescu în raportul Comitetului Central prezentat la Congresul al X-lea al P.C.R. – că dintotdeauna unul din clementele cu ajutorul cărora societatea a acţionat pentru

influenţarea morală a omului, pentru sădirea în conştiinţe a unor principii superioare de viaţă a fost arta şi literatura. Această înaltă misiune socială a creaţiei literar-artistice devine şi mai pregnantă în condiţiile socialismului – orânduive care acţionează în mod conştient şi organizai: pentru elevarea spirituală a tuturor membrilor săi”.

Fenomenologia socialului în arta contemporană se cere, prin urmare, înţeleasă mult mai nuanţat decât apare la prima vedere, în raport cu manifestările artistice figurând sub semnul a ceea ce noi desemnăm prin termenul de „artă modernă”.

Speranţele pe care şi le pun astăzi oamenii în artă se cer, deci, ele însele, abordate şi înţelese diferenţiat, în funcţie de componentele conceptului contemporan de artă.

CUPRINS

ART AND HOPE CONTENTS

KUNST UND HOFFNUNG
INHALTSVERZEICHNIS